

UNIVERSITÉ DE QUÉBEC À MONTRÉAL

OPÉRATIONS D'ÉCHANGE INTERSTITIEL,
PERFORMANCE ET INSTALLATION EN ARTS VISUELS

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME ÉXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR
JACKO RESTIKIAN

MAI 2016

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

À la mémoire de mon père Sarkis

À Ram et à Nada

REMERCIEMENTS

Je remercie chaudement mon directeur de recherche, David Tomas, de m'avoir accompagné, de près et à distance, dans ma recherche création.

J'adresse également mes remerciements à Layla Issa pour son soutien.

À la fin, ma gratitude va à ma famille, Ram et Nada, pour leur soutien affectif et leur patience.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|---|------|
| LISTE DES FIGURES..... | viii |
| RÉSUMÉ..... | xii |
| INTRODUCTION | 1 |
| PARTIE I | 12 |
| CHAPITRE 1 | |
| PROBLÉMATIQUE, OPÉRATIONS D'ÉCHANGE INTERSTITIEL, PERFORMANCE ET INSTALLATION EN ARTS VISUELS..... | 13 |
| 1.1.1 Espace-temps interstitiel (ETI)..... | 15 |
| 1.1.2 Processus de déplacement réciproque..... | 17 |
| 1.1.3 La place du corps-témoin..... | 18 |
| 1.1.4 Mon propos..... | 20 |
| CHAPITRE 2 | |
| MÉTHODOLOGIE, OPÉRATIONS D'ÉCHANGE INTERSTITIEL, PERFORMANCE ET INSTALLATION EN ARTS VISUELS..... | 23 |
| 1.2.1 Délimitation de l'ETI..... | 24 |
| 1.2.2 Conception de l'approche interstitielle..... | 26 |
| 1.2.3 Procédés opératoires..... | 29 |
| 1.2.4 « <i>Au fur et à mesure</i> » expérientiel..... | 30 |
| 1.2.5 Interactions dans un ensemble..... | 33 |
| 1.2.6 Données théoriques..... | 37 |
| 1.2.7 Corpus d'œuvres et paratextes..... | 39 |
| 1.2.8 Pour conclure..... | 41 |
| CHAPITRE 3 | |
| LES BORDS FRAGILES DE L'ESPACE-TEMPS INTERSTITIEL (L'ETI) | 45 |
| 1.3.1 Une culture, des cultures..... | 45 |

| | | |
|--|--|-----|
| 1.3.2 | La traduction..... | 50 |
| 1.3.3 | Le contact culturel..... | 51 |
| 1.3.4 | La tension entre l'individu et la collectivité..... | 55 |
| PARTIE II..... | | 58 |
| CHAPITRE 1 | | |
| L'ETI FICTION ET TRANSMISSION, LE CAS DU PARATEXTE DE THE ATLAS GROUP..... | | 60 |
| 2.1.1 | Le brouillage des récits associés à la guerre civile..... | 61 |
| 2.1.2 | La fiction dans le paratexte..... | 68 |
| 2.1.3 | La fiction et la traduction anticipée..... | 72 |
| 2.1.4 | Le bruissement de la transmission..... | 76 |
| 2.1.5 | L'anachronisme et l'espace-temps « transculturel »..... | 79 |
| CHAPITRE 2 | | |
| PROBE DE DAVID TOMAS, LE SPECTATEUR DANS L'ETI ET LA MORT INACHEVÉE..... | | 83 |
| 2.2.1 | « Une œuvre simple d'une certaine manière »..... | 84 |
| 2.2.2 | La traversée du « non-lieu » et le « non-lieu » du parachutiste..... | 88 |
| 2.2.3 | Opération de transfert mutuel..... | 90 |
| 2.2.4 | « Déstabiliser » le spectateur..... | 95 |
| 2.2.5 | Le paradoxe de l'éphémère..... | 97 |
| CHAPITRE 3 | | |
| LE LIEU PRÉCAIRE ENTRE LA PAROLE ET LE VISUEL. <i>ON THE LABOUR OF MISSING</i> DE WALID SADEK..... | | 100 |
| 2.3.1 | À la recherche des traces des disparus..... | 101 |
| 2.3.2 | <i>Collecting the Uncanny and the Labour of Missing</i> | 103 |
| 2.3.3 | L'étrange fouille..... | 105 |
| 2.3.4 | Image et imagerie incertaines..... | 106 |
| 2.3.5 | <i>Beyrouth Allikaa</i> | 109 |
| 2.3.6 | Dire au-dessus de l'eau, devant la fenêtre..... | 113 |
| 2.3.7 | L'« oxymore de la peinture » et la pratique du dessin..... | 120 |

| | |
|---|-----|
| CONCLUSION DE LA PARTIE II..... | 123 |
| PARTIE III..... | 126 |
| CHAPITRE 1 | |
| PRENDRE LA PAROLE À MONTRÉAL, UNE DÉMARCHE VERS | |
| L'ESPACE-TEMPS INTERSTITIEL..... | 127 |
| 3.1.1 Œuvre exposée non-exposée..... | 128 |
| 3.1.2 <i>Table papable</i> (2003)..... | 132 |
| 3.1.3 L'écartement entre les lieux de production et d'exposition..... | 138 |
| 3.1.3.1 <i>Le saut d'Edgar Aho</i> (2004)..... | 138 |
| 3.1.3.2 <i>Je me suis rasé la barbe définitivement</i> | 141 |
| CHAPITRE 2 | |
| LA FIGURE DE L'ARTISTE IMMIGRANT DANS L'ETI..... | 146 |
| 3.2.1 <i>Made In China</i> | 147 |
| 3.2.2 <i>Néoattente ou Les Temps modernes</i> | 152 |
| 3.2.3 <i>Raconter versus raconter</i> | 155 |
| CHAPITRE 3 | |
| L'ETI DANS L'ÉCHEC DU PAVILLON LIBANAIS..... | 159 |
| CHAPITRE 4 | |
| LA TEMPORALITÉ DES MOMENTS..... | 188 |
| 3.4.1 Fixer un point de vue, <i>De Montréal</i> | 189 |
| 3.4.2 <i>Moment</i> de performance..... | 194 |
| 3.4.3 <i>D'ici</i> et pas d'ailleurs..... | 197 |
| 3.4.4 Un <i>studium</i> sur les temporalités..... | 199 |
| 3.4.4.1 Cinéma « Montréal »..... | 199 |
| 3.4.4.2 Genèse de <i>Moments</i> | 210 |
| 3.4.4.3 <i>Moments</i> une version finale..... | 216 |
| 3.4.5 Le trajet du spectateur..... | 218 |
| 3.4.6 Efficience ou coefficient du déplacement..... | 221 |

| | |
|---|-----|
| CHAPITRE 5 | |
| LE DÉPLACEMENT RÉCIPROQUE ET LE CONTEXTE DE L'APRÈS | |
| GUERRE (1975-1990)..... | 224 |
| 3.5.1 Le lieu du retour..... | 225 |
| 3.5.2 L'image du ravage..... | 227 |
| 3.5.3 Entrer au pays, entrer au centre de Beyrouth..... | 232 |
| 3.5.4 L'entrée et le déplacement réciproque..... | 234 |
| 3.5.4.1 Le chemin à prendre..... | 236 |
| 3.5.4.2 Le socle sur l'épaule..... | 238 |
| 3.5.4.3 L'analogue passage..... | 244 |
| CONCLUSION DE LA PARTIE III..... | 246 |
| CONCLUSION..... | 247 |
| BIBLIOGRAPHIE..... | 256 |

LISTE DES FIGURES

| Figure | Page |
|---|------|
| 2.1.1 W. Raad, Samples, files type A. dans <i>The Atlas Group Archives</i> | 66 |
| 2.1.2 Les deux premières pages de l'article de Raad dans la revue <i>Tamass</i> ; par cette mise en page, Souheil Bachar se présente comme l'auteur de ce qui suit dans l'article/entrevue..... | 70 |
| 2.1.3 La troisième page de l'entretien de Raad dans la revue <i>Tamass</i> | 71 |
| 2.2.1 D. Tomas, (2006). <i>Probe</i> , deux captures vidéo..... | 86 |
| 2.2.2 Ci-dessus, D. Tomas, (2006). <i>Probe</i> , une capture vidéo; ci-dessous, schématisation du mouvement des éléments constituant la vidéo..... | 87 |
| 2.3.1 W. Sadek, (2011). <i>On the Labour of Missing</i> , installation, Biennale de Sharjah 10, Sharjah..... | 112 |
| 2.3.2 W. Sadek, (2012). <i>On the Labour of Missing</i> , vue de l'installation, Beyrouth..... | 114 |
| 2.3.3 W. Sadek, (2012). <i>On the Labour of Missing</i> , détail, Beyrouth..... | 115 |
| 2.3.4 W. Sadek, (2012). <i>On the Labour of Missing</i> , détail, Beyrouth..... | 115 |

| | | |
|-------|---|-----|
| 2.3.5 | W. Sadek, (2012). <i>On the Labour of Missing</i> , détail, Beyrouth..... | 116 |
| 2.3.6 | À gauche, l'œuvre de Matisse, <i>Le violoniste à la fenêtre</i> , retravaillée par moi-même en effaçant le « violoniste » afin de mettre au clair l'analogie de la mise en espace entre l'œuvre de Matisse et celle de Sadek. À droite, vue de l'installation de Sadek accompagnée du cartel signalant la présence de l'œuvre de Matisse..... | 118 |
| 2.3.7 | H. Matisse, (1918). <i>Le violoniste à la fenêtre</i> , Huile sur toile, 98 x 150 cm..... | 119 |
| 3.1.1 | Affiche de l'exposition <i>Artistes contre l'occupation</i> | 129 |
| 3.1.2 | J. Restikian, (2003). <i>Table palpable</i> , Assemblage, 73 x 73 cm, hauteur variable, œuvre détruite..... | 133 |
| 3.1.3 | J. Restikian, (2003). <i>Table palpable</i> , détail du cartel..... | 134 |
| 3.1.4 | J. Restikian. (2004). <i>Le Saut d'Egar Aho</i> , Installation vidéo..... | 139 |
| 3.1.5 | J. Restikian, (2006). <i>Je me suis rasé la barbe définitivement</i> , capture vidéo..... | 142 |
| 3.2.1 | J. Restikian et R. Restikian, (2009). <i>Made In China</i> , performance, Galerie de L'UQÀM, Montréal..... | 148 |
| 3.2.2 | Réfugiés arméniens à Musa Dagh évacués par Guichen la marine française (1915). (Image tirée de l'Internet)..... | 149 |
| 3.2.3 | J. Restikian, (2010). <i>Néoattente ou Les Temps modernes</i> . Capture vidéo..... | 154 |

| | | |
|-------|---|-----|
| 3.2.4 | J. Restikian, (2010). <i>Raconter versus raconter</i> , capture vidéo..... | 156 |
| 3.3.1 | Image tirée du quotidien libanais <i>Assafir</i> et prise dans le quartier de Bab Al-Tebaneh à Tripoli au Liban nord. Le rideau bleu sert (2008-2014), à empêcher la vue des snipers au moment des conflits militaires intermittents. On ouvre ce rideau dès suspension des conflits..... | 185 |
| 3.4.1 | J. Restikian, (2010). <i>De Montréal</i> , détail..... | 191 |
| 3.4.2 | J. Restikian, (2010). <i>De Montréal</i> | 192 |
| 3.4.3 | J. Restikian et R. Restikian, (2012). <i>Moment</i> , photo prise par N. Sattouf en face de la vitrine de la galerie Leonard et Bine Ellen, Montréal..... | 195 |
| 3.4.4 | J. Restikian et R. Restikian, (2012). <i>Moment</i> , photo prise par N. Sattouf en face de la vitrine de la galerie Leonard et Bine Ellen, Montréal..... | 195 |
| 3.4.5 | Carton d'invitation, photo prise par N. Sattouf | 196 |
| 3.4.6 | J. Restikian, (2012). <i>D'ici</i> , détail du cartel, Montréal..... | 200 |
| 3.4.7 | J. Restikian, (2012). <i>D'ici</i> , Montréal..... | 202 |
| 3.4.8 | Plan de l'exposition <i>D'ici</i> au CDEX..... | 204 |
| 3.4.9 | <i>D'ici</i> .Vue du corridor à l'UQÀM près de la salle d'exposition..... | 205 |

| | | |
|--------|--|-----|
| 3.4.10 | <i>D'ici</i> .Vues de l'écran et du cartel..... | 206 |
| 3.4.11 | <i>D'ici</i> , Vue de la projection..... | 207 |
| 3.4.12 | <i>D'ici</i> . Vues de la projection..... | 208 |
| 3.4.13 | <i>D'ici</i> . Vues du babillard et du cartel de l'intérieur de la salle..... | 209 |
| 3.4.14 | J. Restikian, (2011). Capture vidéo d'un tournage dans le garage..... | 210 |
| 3.4.15 | J. Restikian, (2009). « <i>I'm not here</i> », <i>répète la résidente</i> , détail, Institut Français, Beyrouth..... | 212 |
| 3.5.1 | A. Sander, (1928). <i>Handlanger</i> (Le maçon), 26 x 18,5 cm..... | 239 |
| 3.5.2 | J. Restikian, (2013). Moulage des épaules dans l'atelier..... | 240 |
| 3.5.3 | J. Restikian, (2013). <i>Socle</i> (Performance), Galerie Tanit, Beyrouth, photo prise par Ricardo Mbarkho..... | 242 |
| 3.5.4 | J. Restikian, (2013). <i>Le socle</i> , AUB Byblos Bank Gallery, Université Américaine de Beyrouth, Beyrouth, photo prise par Johnny Allam..... | 243 |

RÉSUMÉ

Cette recherche a pour but d'explorer les opérations d'échange dans le lieu constitué par le coudoisement des temporalités culturelles différentes, et ce, dans ma pratique artistique en arts visuels, installation et performance. Ledit lieu que je nomme espace-temps interstitiel (ETI) se définit principalement à travers mon expérience d'émigré et d'immigré (Beyrouth, Montréal). Il s'agit dans cette recherche de déchiffrer les caractéristiques de l'ETI dans ma démarche artistique de production, de prestation et de réception.

Cette étude adopte une approche de bricolage (Lancri, 2006) (Lévi-Strauss, 1962), laquelle se fonde sur multiples méthodes selon l'objet analysé : l'heuristique pour la description du processus de création, l'autoethnographie pour les aspects culturels, la sémiologie culturelle pour l'analyse du mythe et de la lecture de l'image, l'herméneutique pour la contextualisation de l'interprétation de l'œuvre et, enfin, la systémique pour la schématisation et l'appréhension des opérations d'échange dans l'ETI.

La délimitation de l'espace-temps interstitiel s'inspire principalement des concepts du « tiers espace », de la traduction et de la prise de parole de Bhabha (2006, 1994/2007), ainsi que des concepts de l'espace transculturel et de la fragilité du premier contact entre deux cultures de Tomas (1996).

Trois pratiques artistiques en arts visuels (Raad, Tomas et Sadek) sont analysées afin de saisir de multiples caractéristiques de l'ETI. Dans ces pratiques, l'ETI est construit autour de trois points : l'usage de l'image, la traduction et la mort. Ma démarche artistique, que j'aborde dès mon arrivée à Montréal (2002) jusqu'à mon départ à Beyrouth (2012), s'inscrit dans la même lignée.

J'évoque ainsi le développement de l'ETI et les opérations d'échange qui s'y inscrivent, et ce, à travers des œuvres significatives que j'ai produites entre 2003 et 2013. L'œuvre principale de ma recherche création, *D'ici* (2012), se constitue dans une logique de coudoisement de deux types d'imagerie appartenant respectivement à Montréal et à Beyrouth. Il s'agit de mettre au clair les ruptures dans la narrativité, la présentation et l'appréhension de l'œuvre. Ces ruptures qui fondent l'ETI se présentent comme éléments structurant les aspects des opérations d'échange interstitiel que ce soit au moment de la production de l'œuvre (auteur) ou au moment de sa réception (spectateur). Ils définissent aussi le déplacement des corps (émigration/immigration) et des objets culturels et artistiques.

Mots clés : installation, performance, espace-temps interstitiel, opérations d'échange, déplacement, traduction, culture, mort, image.

INTRODUCTION

Deux ans après mon arrivée à Montréal, je passe trois fois l'examen de permis de conduire. J'achète une voiture, rends visite à un ami et gare la voiture dans une place publique réservée au stationnement, sans avoir bien lu la signalisation. À mon retour, je vois une contravention sous l'essuie-glace. Le lendemain, je me dirige au Bureau Accès Montréal sis à Côtes-des-Neiges pour payer le constat d'infraction. L'employé est assis derrière son bureau, une vitre le sépare de l'espace d'accueil. Tout est transparent et la vitre donne sur l'entrée principale du bureau. Une chaise en face pour les bénéficiaires du service public rend l'accueil plus convivial.

MOI. – Bonjour.

L'EMPLOYÉ. – Bonjour. *Il répond, faisant un geste d'accueil et m'invitant à m'asseoir.*

MOI. – Je voudrais payer une contravention.

L'EMPLOYÉ. – Oui. *(Il prend le constat d'infraction. Il l'ouvre et commence à faire le nécessaire.)* Vous êtes de quelle origine ?

MOI *(Étonné, vite je comprends que c'est peut-être mon accent qui l'a intrigué)*. – Je viens du Liban.

L'EMPLOYÉ. – Est-ce que vous faites le ramadan ? *(Il demande d'un sourire convivial. Probablement, c'était la période des fêtes musulmanes).*

MOI. – Non. *Je réponds brièvement.*

L'EMPLOYÉ. – Êtes-vous musulman ?

MOI. – Non... Je ne suis rien.

L'EMPLOYÉ *(Il essaie d'arranger ce malentendu en me demandant tout en rigolant)*. – Comment peut-on être rien ?

MOI. – Je ne suis rien... la religion ne m'intéresse pas. Je suis athée.

L'employé me donne le reçu.

Je n'ai pas été dérangé par les questions de l'employé, mais plutôt par ma réaction. Il y a quelque chose qui fait surface et qui se rattache au Liban participant du discours confessionnel. Le confessionnalisme est un terme à usage récurrent au Liban dans la littérature politique et bien entendu dans les analyses des sciences humaines et les connexes. Il s'agit d'une structure constitutionnelle fondamentale dans le partage des postes gouvernementaux et politiques selon l'appartenance religieuse. En effet, le discours confessionnel articule la logique des discours dominants dans la société.

Au Liban, quand on rencontre une personne on ne lui demande pas sa religion. Un tel propos serait déplacé et parfois embarrassant. Toujours y a-t-il un désir de le savoir à travers multiples indices (le nom, les coutumes, le village natal, etc.). Un désir pourchassé par la crainte de l'autre, par le cauchemar de la guerre confessionnelle. Le discours sectaire qui hante le quotidien et structure la pensée fait surface sous forme d'interdit, voire d'un tabou.

La curiosité qu'a manifesté l'employé du Bureau Accès Montréal relève tout simplement, me semble-t-il, du discours d'accueil et de la convivialité. Ayant quitté le Liban en 2002 avec ma petite famille et ayant fui ces discours sectaires, me voilà devant l'employé angoissé par le confessionnalisme refoulé. À un moment de fatigue, d'inattention, la signification de la parole se perturbe et le référent se joue autrement. Des prémices du Liban surgissent à Montréal.

Ma réaction, « *Je ne suis rien* », fait appel à la signification de l'adresse et de la réception dans différents contextes. Il s'agit d'une forme de traduction entre deux

formes culturelles appartenant à deux temporalités, celles de Montréal et de Beyrouth, mais il s'agit aussi d'un contact culturel. « *Je ne suis rien* » semble dire « laisse-moi tranquille », mais marque aussi le non-positionnement en réponse à une question relative à la religion. Le « je » cherche à se définir autrement : « la religion ne m'intéresse pas », et puis il se cadre : « je suis athée ». Ainsi parle-t-on des cultures, du contact culturel, de la traduction, du positionnement et bien sûr du déplacement de contexte.

Après avoir vécu dix ans à Montréal, je suis retourné au Liban. Durant ces dix ans, ma pratique artistique en arts visuels s'est développée dans un cadre de déplacement et de déplacement réciproque, du Liban vers Montréal et vice versa. Je me suis intéressé à la situation du corps au croisement culturel, politique et même esthétique, et à cette posture dans un espace et un temps à définir. Il s'agit d'un tissage entre cette posture et la perception de l'espace-temps à la fois à Montréal et à Beyrouth, lieux de mes prestations artistiques. Ces deux temps et espaces construisent un intervalle qui n'est ni à Beyrouth, ni à Montréal, mais plutôt dans une position mitoyenne où la parole et l'adresse des signes artistiques se conjuguent autrement, comme des opérations d'échange particulier.

Ma démarche en recherche création s'inscrit dans de telles conditions de production, d'adresse et de réception. La création consiste en une pratique en arts visuels, performances et installations, explorant les interstices dans l'œuvre et dans l'exposition. Ma recherche théorique désigne ces interstices – que je nomme espaces-temps interstitiels (ETI) – les délimite et les définit en rapport avec deux contextes culturels et politiques (Montréal et Beyrouth). Elle envisage d'explorer les opérations d'échange dans ces interstices durant la production de l'œuvre et durant sa réception. Afin de bien mener cette étude, je divise ma thèse en trois parties :

Première partie

La première partie consiste à présenter la problématique de ma recherche création sans oublier l'origine du concept « espace-temps interstitiel ». Dans le but de débayer mon champ d'études et de poser la question principale, j'évoque mon expérience d'émigré et d'immigré (de Beyrouth vers Montréal) présentant le concept du déplacement et celui du déplacement réciproque (de Montréal vers Beyrouth), ainsi que la place du corps-témoin qui pose un regard sur l'objet artistique (moi-même comme auteur et spectateur, et les spectateurs). Je pose enfin mes questionnements sur la nature de l'espace-temps interstitiel et les échanges possibles entre les éléments constituant cet espace-temps.

Je présente également la méthodologie à suivre tout en délimitant l'espace-temps interstitiel afin de dénicher et de justifier les approches que je mène dans ma recherche création. Je prends la piste d'une approche de bricolage indiquée par Lancry (2006) et définie par Strauss (1962). Il s'agit en effet d'utiliser de multiples approches et méthodes, que ce soit dans la pratique ou dans sa théorisation. En effet, l'approche heuristique s'inscrit principalement dans la pratique et se montre dans le processus de découverte et de validation de l'œuvre. Tandis que l'approche systémique me sert à explorer les opérations d'échange à travers un tissage de liens entre les agents constituant l'espace-temps interstitiel. Je regarde cet espace-temps comme un ensemble où le partage de différents types de savoirs s'opère dans un croisement culturel.

Toutefois, mon parcours de recherche théorique prend différents aspects et approches, et ce, à travers la description significative du processus de développement de l'œuvre (autopoïétique) et à travers l'évocation et l'usage des données culturelles (autoéthnographiques). En outre, et comme démarche opérante, la « sémiologie

sociale » me sert en partie à l'analyse des images et des signes linguistiques dont fait état la diégèse de l'œuvre. Tandis que le cercle herméneutique s'inscrit dans une analyse de l'œuvre prise en tant qu'un texte métaphorique (Prasad, 2005), dans un contexte culturel hybride, tout en tenant compte des intentions de l'auteur et du spectateur, ainsi que des niveaux de l'interprétation de l'œuvre.

Je désigne ma méthodologie par « approche interstitielle » tout en la singularisant afin de mettre en relief les différentes places du sujet parlant. Je décris les étapes de mon processus de développement de l'œuvre, justifiant mon approche heuristique, expliquant la démarche de découverte et de validation de mon travail. Je présente aussi des schématisations comme des systèmes afin de tirer au clair les opérations d'échange dans des ensembles participant de la place du corps et de l'œuvre, de la singularité de l'ETI en rapport avec Montréal et Beyrouth.

Je nomme à la fin mon corpus théorique qui traite des espaces interstitiels, en l'occurrence les études de D. Tomas et d'H. Bhabha¹. Mon étude portant sur les espaces-temps interstitiels ne se développe pas par rapport au mouvement de décolonisation ni dans le but de contester l'hégémonie culturelle occidentale. Ce que je retiens desdites études c'est le glissement des frontières qui s'oppose au découpage des mondes dans une logique binaire, et ce, pour traiter les aspects de la transculturalité, de l'hybridité et de la traduction. J'apprends principalement de ces aspects le concept de la fragilité de l'être culturel dans l'espace interstitiel établi par le contact culturel (Tomas), et celui de la prise de parole dans le tiers-espace (Bhabha). La fragilité de l'être culturel et la prise de parole me servent de concepts

¹ Les études de Bhabha s'inscrivent dans la « "théorie postcoloniale" qui par définition n'a pas de cadre "ethnique" ou "culturel" particulier. En même temps, elle figure au menu de tous les programmes de recherches qui se sont constitués autour d'identités minoritaires, et qu'animent un désir de contester l'hégémonie culturelle occidentale, ou la fiction de son homogénéité. » (Berger, 2006, p.14)

opératoires et opérants afin de théoriser l'espace-temps interstitiel (ETI) dans ma recherche création.

J'évoque également les concepts du rapport entre esthétique et politique chez Rancière, lesquels sont articulés par celui du dissensus. Pour traiter la question du mythe, j'utilise la contribution de Barthes à ce sujet, faisant également appel à d'autres données annexes concernant les récits autour de l'œuvre, et ce, selon Genette et Poinot, ou à celles concernant l'image du point de vue de Mondzain et de Barthes, à titre d'exemples.

Sur le plan artistique, j'ai choisi trois pratiques s'inscrivant principalement à Beyrouth et à Montréal. Il s'agit du paratexte et de l'œuvre *The Atlas Group* de W. Raad, *Probe* de D. Tomas et *On The Labour of Missing* de W. Sadek. Dans ces œuvres, j'identifie l'espace-temps et ses caractéristiques et je compare les stratégies de ces pratiques esthétiques et politiques, et ce, dans le but de saisir la singularité de l'ETI dans ma recherche création.

Je conclus cette première partie en délimitant le champ de la « culture » et de la « traduction » qui prennent sens par le coudoisement des cultures et qui se définissent par des activités symboliques dans une tension entre individu et collectivité, sachant que « la traduction » concerne l'appréhension et l'appropriation des objets artistiques.

Deuxième partie

Dans cette partie, je mène une analyse approfondie des trois pratiques mentionnées ci-dessus (celles de Raad, de Tomas et de Sadek). Mon choix des artistes et de leurs œuvres n'est pas arbitraire; une affinité culturelle est à signaler, à savoir qu'ils sont

soit de Montréal (Tomas), soit de Beyrouth (Sadek) alors que Raad est en même temps un artiste beyrouthin et new-yorkais. À noter que j'ai eu l'occasion d'assister à quelques-unes de leurs prestations.

L'œuvre de Raad qui me préoccupe porte sur le paratexte et le récit autorisé du projet *Fishing for Documents: Case Studies for The Atlas Group* (2001). Cette œuvre fait partie du projet *The Atlas Group* débuté en 1999, dont le but est de rassembler et de créer des artefacts ayant trait à la guerre civile au Liban (1975-1990). J'essaie de déchiffrer la logique de pensée qui articule l'œuvre de cet artiste, à savoir la stratégie du brouillage. Cette stratégie se déploie tout en questionnant la transmission dans le droit à la parole. La traduction se tient comme une tactique dévoilant la difficulté de dire et de créer un récit historique à travers la collection et l'ordonnancement des documents et des images comme preuves post-traumatiques. Le paratexte ou le récit autorisé sera analysé dans la même lignée tout en démontrant le déploiement de la logique de pensée, soit le brouillage. Cette logique de pensée établit l'ETI dans la position du spectateur faisant face à l'effondrement du récit historique et de la prise de parole, et ce, dans une tension entre deux mondes (Liban, hors Liban) et deux langues (arabe, anglais).

Probe (2006) de Tomas est une œuvre vidéographique dont la narrativité séquentielle est structurée par de multiples formes d'images : le dessin, le calquage par frottement, la photographie, le film 9,5 mm et le traitement de la vidéo numérique. Ces technologies de l'image sont mises en question dans un cadre historique de transformation et d'échange mutuel. J'étudie et nomme les espaces multiples de transition dans *Probe* en les comparant avec l'espace-temps interstitiel afin de saisir leur singularité par rapport aux autres exemples.

J'aborde chez Sadek le rapport entre l'énonciation et l'image qui s'associe aux survivants et aux disparus. L'installation intitulée *On the Labour of Missing* (2011-2012) et l'article *Collecting the Uncanny and the Labour of Missing* (2011) seront pris en charge dans l'intention de marquer principalement la place du spectateur dans une position entre deux mondes : celui du spectateur dans sa présence et celui des disparus dans leur absence. Comme les autres exemples, j'identifie l'espace-temps interstitiel entre l'énonciation de la présence des disparus et leur absence.

Je ferai une comparaison entre ces trois pratiques en révélant leurs espaces-temps interstitiels dans la narrativité et la position du spectateur. Je soulève les points communs : l'usage particulier de l'image, la traduction et la mort que j'aborderai dans la conclusion générale de la thèse. Ces points communs qui établissent le champ de l'ETI seraient identifiés dans ma pratique ainsi que leur singularité. Autrement dit, la démarche d'analyse de ce corpus artistique n'est autre qu'une analyse de soi, et ce, à travers la logique d'analogie et de dissemblance.

Troisième partie :

Cette partie concerne l'analyse de ma démarche artistique, faisant appel à des œuvres significatives : performances et installations. Mon approche envisage cette démarche dans une temporalité plus ou moins linéaire, et ce, depuis mon arrivée à Montréal en 2002 jusqu'à mon départ à Beyrouth en 2012. En plus, j'étudie une performance que j'ai faite à Beyrouth en 2013 afin d'établir une certaine comparaison avec la première œuvre, *Table palpable* (2003) exposée à Montréal. L'analyse de ma production artistique de cette période (2002-2013) reflète le développement de l'espace-temps interstitiel et des échanges qui s'y inscrivent. Il s'agit d'apporter à travers ce développement un éclaircissement de la complexité qui sous-tend lesdits échanges.

Dans le premier chapitre, j'aborde l'œuvre *Table palpable* (2003) qui marque mon premier contact avec le champ artistique à Montréal. Je présente et analyse le contexte de l'exposition de l'œuvre dont l'objet porte sur le déplacement diégétique du conflit historique israélo-arabe. J'évoque aussi deux œuvres, *Le saut d'Édgar Aho* (2004) et *Je me suis rasé la barbe définitivement* (2006), qui ont été produites à Montréal et exposées ailleurs. À travers le premier contact avec le champ artistique et la distanciation entre espace de production et d'exposition, je questionne la prise de parole et ses contraintes.

Dans le deuxième chapitre, j'évoque la figure de l'artiste immigrant que j'analyse à travers l'œuvre *Made in China* (2009). Aussi cette figure est-elle prise en charge sous une autre forme dans les œuvres *Néoattente ou les Temps modernes* et *Raconter versus Raconter* (2010). Elle est représentée à travers le caractère ambigu de la place du corps en tant qu'être culturel. Aborder cette figure de l'immigrant c'est étudier l'impact culturel de l'émigration/immigration comme cause principale de l'établissement de l'ETI.

Le troisième chapitre serait consacré à un projet travaillé durant des mois et qui n'a pas eu lieu. Il s'agit de ma candidature en tant que libanais pour exposer avec d'autres artistes au Pavillon libanais à la Biennale de Venise (2011). Le projet consiste à travailler en groupe de trois, le commissaire G. Rabbath, F. Abdallah (écrivain) et moi-même. Je suis parti des questions posées par le commissaire portant sur la définition du Pavillon libanais et sur celle de la nation et de l'État libanais, proposant également des balises pour entamer notre projet d'œuvre. Puisque le projet n'a pas eu lieu, je présenterai dans ce chapitre la proposition sous forme de textes et des échanges significatifs par courriels, lesquels ont eu lieu entre Rabbath, Abdallah et

moi-même. J'analyse les difficultés du contexte d'exposition et mes intentions portant sur l'espace-temps interstitiel du point de vue soi-disant beyrouthin.

Le quatrième chapitre porte sur l'œuvre principale de ma recherche création doctorale, *D'ici* (2012) et qui a été exposée au CDEX (Centre de diffusion et d'expérimentation à l'UQÀM). Il s'agit d'une installation vidéo, d'un écran et d'une photo. Toutefois, j'évoque deux autres œuvres (*De Montréal* et *Moment*, 2010) qui s'inscrivent dans la même lignée que l'œuvre principale. Dans une approche de « bricolage articulé » que j'ai nommé « approche interstitielle », j'aborde le processus de création amenant à la genèse de l'œuvre *D'ici*; je mène une analyse de différents points de vue (autopoïétique, autoéthnographique et sémiologique) tout en déchiffrant les opérations d'échange interstitiel principalement dans la narrativité de l'œuvre et la place du spectateur, et dans le déplacement des signes référentiels. Je signale l'effcience possible de ce déplacement référentiel.

Pour étayer mes propos sur la multiplicité de la place du spectateur en tant que corps culturellement hybride, j'analyse deux commentaires de la première version de l'œuvre vidéographique *Moments* (2012) qui fait partie de l'installation *D'ici*. Ces commentaires sont rédigés à ma demande par M. Yates et W. Sadek qui exposent et produisent leurs œuvres principalement et respectivement à Montréal et à Beyrouth. Il s'agit en effet de choisir deux points de vue d'experts en arts visuels appartenant aux deux contextes culturels qui délimitent spécifiquement mon ETI. Dans le dessein d'étayer le propos portant sur la limite de production de sens dans le lieu de prestation, ces commentaires me servent de prétexte théorique afin de dialoguer en tant que chercheur praticien avec des points de vue qualitatifs.

Le dernier chapitre aborde mon retour en 2012 à Beyrouth (production et exposition), un retour inscrit dans un déplacement réciproque. Je compare ce retour à mon

déplacement de Beyrouth à Montréal en 2002. J'analyse la performance Socle (2012) tout en contextualisant la ville Beyrouth de l'après-guerre (1975-1990), aux niveaux politique, esthétique et social. Il s'agit dans cette œuvre d'un premier contact avec le champ artistique depuis mon retour à Beyrouth. Je relève les aspects esthétiques et politiques du corps de l'artiste dans sa position interstitielle et dans l'enjeu de la prise de parole.

Pour conclure, je réponds à la question principale portant sur la nature du champ des opérations d'échange interstitiel. Pour ce faire, je fais appel à mes résultats d'études principalement dans les deux dernières parties de cette thèse. J'évoque ainsi les formes des espaces-temps interstitiels afin de tirer au clair les opérations d'échange qui s'y inscrivent concernant le rapport entre spectateur et œuvre (sous-entendu entre spectateur et auteur), entre auteur et production, et entre œuvre et contexte d'exposition. J'intègre également, dans cette évocation, les aspects de la traduction, de l'usage de l'image, de sa perception et de la mort (comme perte ou effacement). Il s'agit de montrer les contraintes du déplacement des signes comme lieu signifiant qui s'offre à un être culturel, hybride ou non, mais aussi comme effet du déplacement entre différentes cultures et des espaces géopolitiques.

Enfin, j'amène mes questionnements sur les espaces-temps interstitiels et leurs échanges vers la pratique contemporaine dans le dessein d'ouvrir des trajets possibles à ma démarche future.

PARTIE I

Dans cette partie, je propose une problématique de recherche création fondée sur un vécu expérientiel, artistique et socioculturel. Mon corpus théorique s'articulera avec ma démarche de déplacement, d'émigration/immigration et avec l'impact qu'aurait la démarche sur ma pratique. J'aborderai ensuite la méthodologie construite à partir de différentes approches (heuristique, systémique, herméneutique, etc.) que j'adopte à la fois à ma pratique artistique et à sa théorisation. Je conceptualiserai enfin la construction de l'espace-temps interstitiel (l'ETI), soit le champ de mon étude, tout en tissant cette construction avec la problématique et la méthodologie proposées.

CHAPITRE 1

PROBLÉMATIQUE

OPÉRATIONS D'ÉCHANGE INTERSTITIEL, PERFORMANCE ET INSTALLATION EN ARTS VISUELS

Mon objet d'étude concerne principalement ma propre pratique en arts visuels à savoir la performance et l'installation. Il concerne l'effet de la présence de mon œuvre et son usage au croisement des espaces-temps culturels différents, tout en portant une attention à l'impact de l'importation et de l'exportation des œuvres d'art entre les cultures, afin d'ouvrir un champ d'analyse sur l'espace montréalais et beyrouthin. Cet objet d'étude puise son origine dans mon expérience de déplacement (de Beyrouth à Montréal). Cette expérience me sert de tremplin pour passer d'une expérience subjective de déplacement vers une autre : artistique et théorique. Depuis mon arrivée à Montréal, je me suis intéressé particulièrement aux pratiques artistiques qui tirent leur source d'un lieu culturel dominé par les conditions de guerre ou de crise, et qui s'inscrivent dans le champ artistique international. Ces pratiques m'ont poussé à réfléchir au mode de production artistique, à l'effet de la présence de l'œuvre et à son usage au croisement des espaces-temps culturels différents. Dans ce contexte, j'ai soulevé des interrogations portant sur la configuration socioculturelle et politique du corps et de l'œuvre d'art déplacés.

Depuis les années soixante, des questionnements sur le croisement culturel et les lieux intermédiaires ont été relancés d'une manière ou d'une autre dans différentes disciplines en sciences humaines (anthropologie, ethnologie, sociologie, linguistique,

cultural studies, etc.²). Une des problématiques soulevées portant sur l'espace-temps de croisement des cultures avait pour objet d'études des « lieux entre » (*in-betweenness*) selon différents « *topos* d'énonciation » (Bhabha, 1994/2007). Évoquer ces lieux n'esquive pas la notion des temps, laquelle a été prise en charge dans différentes études. Bhabha (1994/2007) articule la différence des temps avec les « marges culturelles » et la « différence culturelle ». Il tisse un lien entre le « tiers espace », l'hybridité et la traduction (2006). Augé (1992) parle des lieux de transition et des lieux intermédiaires, les qualifiant de « non-lieux ». Tomas (1993 et 1996) théorise ce qu'il nomme l'« espace transculturel » en tant qu'espace de rencontre où « le code et le bruit » sont établis par l'ordre du discours³ et par le pouvoir de représentation. Sur le plan sémiologique, Barthes (1964) analyse le message, sa dénotation et sa connotation dans un contexte culturel donné⁴. En matière politique et esthétique, j'évoque le concept de Rancière (2008) qui revisite la notion de la politique et de l'esthétique dans l'arène émancipatrice : « l'esthétique de la politique » et « la politique de l'esthétique »⁵.

Ce champ épistémique que je viens de citer me permet de m'interroger sur le déplacement et la présence du corps dans un « espace-temps » en tant que témoin d'une autre culture, tout en me concentrant sur la manière dont ceux-ci opèrent dans ma pratique artistique. L'intérêt premier n'est pas de créer une nouvelle théorie sur les espaces entre les lieux ni de critiquer les failles des concepts portant sur ce même sujet dans de nouveaux contextes. Toutefois, ma visée n'empêche pas les intentions

² Comme les auteurs : Arnold Van Gennep, Claude Lévi-Strauss, Marshall Sahlins, etc.

³ Je fais appel au concept du discours de Foucault (1971) qui régit par la logique d'inclusion et d'exclusion.

⁴ Dans « Le message photographique », Barthes (1961) porte une attention au changement du message par le biais du déplacement de la photo d'un lieu à un autre, il parle du message codé qui renvoie au culturel en terme sociologique. Je me fie ultérieurement aux analyses du mythe de Barthes (1957) pour étayer mes propos périphériques.

⁵ La méthode de réflexion de Rancière portant sur l'esthétique et la politique, ainsi que les temporalités, me servent de repère pour le statut du corps et de l'œuvre dans une situation liminale, soit la position interstitielle.

critiques sur les objets d'études théoriques. Elle concerne en premier lieu l'actualisation de maints concepts dans ma pratique artistique afin de façonner un discours théorique aux alentours de cette pratique. Autrement dit, mon intention est d'articuler des idées afin de construire un concept opératoire pour ma pratique et sa théorisation. Ainsi mes interrogations me poussent-elles à penser de quelle manière configurer la présence du corps et de l'œuvre d'art déplacés par le biais de la structure du lieu culturel et politique bien établi, dont le discours crée un ordre de temps spécifique. Les repères et les référents se diversifient. Le corps comme énonciateur de discours recherche les coordonnées du destinataire afin de définir sa place.

Je réfléchis ma pratique artistique dans de tels paramètres en tant que corps-témoin vivant hors de Beyrouth depuis 2002 et produisant dans un cadre culturel dont le régime esthétique, à savoir celui de Montréal, configure ma pratique dans un autre espace-temps. C'est un double espace-temps qui n'est ni à Beyrouth ni à Montréal, mais partiellement dans les deux : d'un côté, un temps « à distance », diégétique, qui réitère les occurrences de la guerre et est endigué par le discours sectaire, de l'autre, un temps multiculturel, d'encerclement de la « différence culturelle », lequel est dirigé par le discours néolibéral au Québec et dominé par le discours néoconservateur au Canada. Ces paramètres caractérisent un nouvel espace-temps que je qualifie d'interstitiel⁶.

1.1.1 Espace-temps interstitiel (ETI)

Ma pratique se situe dans cet espace-temps interstitiel. Celui-ci est balisé par le processus du déplacement migratoire du corps. J'entends par processus de

⁶ Cette qualification est d'usage courant chez maints auteurs qui ont pensé l'essaimage. J'ai omis les guillemets afin de personnaliser mon approche théorique.

déplacement les absences multiples du corps (Sayad, 1999); ce dernier se distancie de son expérience, à savoir celle de la guerre civile (1975-1990) et celle de l'après-guerre au Liban, et se définit dans le champ culturel par de nouvelles normes esthétiques et politiques. Les absences multiples concernent les conséquences des démarches de l'émigration et de l'immigration : d'un côté, il s'agit d'un acte de retrait corporel et culturel du quotidien libanais, de l'autre, il s'agit de l'apparition d'un intervalle spatiotemporel causé par ce retrait et par l'insertion du corps dans le nouvel endroit (Montréal). En effet, l'espace-temps interstitiel se définit dans un tel intervalle où le corps et même l'œuvre s'insèrent. Ainsi cet espace-temps est-il le croisement politique et esthétique de mon œuvre avec le récepteur. Un tel croisement génère des opérations d'échange qui obéissent à l'ordre du « code » et du « bruit » (Tomas, 1996) des signes culturels et esthétiques, autrement dit, qui sont encadrées par la limite de la transmission de ces signes.

Pour reprendre l'expression de Bhabha (2006), il est question de « traduction culturelle » à travers laquelle la culture à Montréal se constitue dans une altérité interne, dans un rapport d'interaction de divers lieux culturels relatifs aux identités et orientations sexuelles, origines ethniques, classes socioculturelles, etc. Mais il est aussi question de traduction, voire de distorsion comme effet d'une rencontre entre deux pouvoirs inégaux de représentation, en l'occurrence celui de mes œuvres et celui du lieu d'exposition. Il me semble ici que l'espace-temps interstitiel découle de deux niveaux de déplacement : un déplacement du corps et de l'œuvre, et un autre, en matière d'interpellation symbolique, de la signification des représentations et des identités. En effet, l'interpellation symbolique est façonnée, dans notre cas d'étude, par une transmission incertaine des représentations de mon expérience au Liban et par les présuppositions critiques de réception à Montréal, principalement esthétique. La résultante de ce façonnage paramètre une nouvelle figure de l'artiste désigné par immigrant, résident permanent, nouvel arrivant, Canadien originaire de, etc. Ces

désignations, entre autres, dénotent un nouvel encadrement du corps et de l'œuvre selon le rouage complexe du désir, de l'intérêt et de la capacité de réception individuelle, collective ou institutionnelle. Ainsi le déplacement concerne-t-il le glissement, l'invention et la réduction de sens, le changement de place et de statut identitaire du corps et de l'œuvre d'art.

L'espace-temps interstitiel n'est pas, dans le sens grec, un lieu (*topos*) contenu dans un espace euclidien à trois dimensions. Il est plutôt un espace à « n » dimension⁷ qui se construit à travers le déplacement du corps, et ce, dans la pratique et l'expérience du corps, dans les rencontres organisées et imprévues, dans l'acquis du savoir et du savoir à venir, dans les temporalités des habitus des lieux sociologiques et anthropologiques, dans la définition et la redéfinition des identités multiples.

Le déplacement et ses figures forment par « hasard » un concept opératoire pour définir un tel espace-temps interstitiel⁸.

1.1.2 Processus de déplacement réciproque

Par déplacement réciproque, je désigne non pas le retour du corps et de l'œuvre d'un lieu secondaire (Montréal) à un autre originaire (Beyrouth), mais la signification d'une autre migration toujours dans un espace-temps interstitiel. Le déplacement réciproque, quoique physique (mes expositions à Beyrouth en 2005, 2010 et 2013),

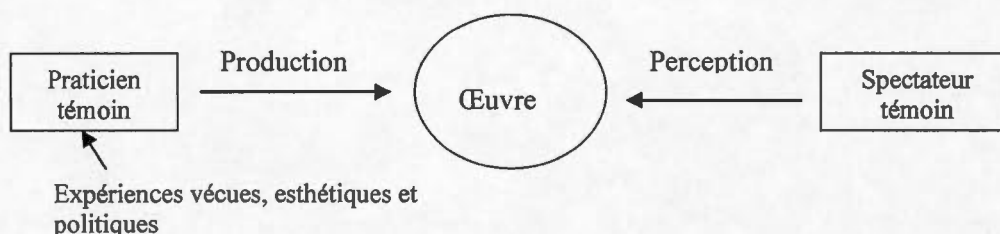
⁷ Quand on parle de « n » dimension en mathématiques, on ne spécifie pas le nombre de dimensions ou de repères. Cela veut dire que « n » pourrait dépasser les trois dimensions de l'espace euclidien. Je fais appel à cela pour désigner d'autres dimensions dépassant les coordonnées classiques de la présence physique du corps de l'espace. Par exemple, on peut parler de la dimension temporelle, culturelle, etc.

⁸ L'expression « figures du déplacement » désigne ici différents attributs de déplacement, soit l'émigration et l'immigration, le déplacement réciproque, le glissement de sens. Le concept de déplacement n'est pas exclusivement opératoire pour ainsi définir l'espace-temps interstitiel que, par hasard, dans mon cas.

ne suppose pas une insertion du corps et de l'œuvre dans le quotidien libanais, mais établit une rencontre étrange, contiguë à l'effet du processus de déplacement initial, soit de Beyrouth à Montréal. En outre, les processus de déplacement dans les deux directions ne sont similaires que dans la mesure où ils créent une distance entre l'œuvre et sa perception. Cette distance concerne à la fois l'objet abordé dans l'œuvre et la relation entre celle-là et le spectateur. Cela implique un statut ambivalent de l'œuvre, toujours décentré, laquelle semble incarner une identité hétéroclite et dont la perception constitue des représentations en perpétuelle traduction. C'est dans cet ensemble d'opérations de déplacement et de déplacement réciproque que je m'attarde à discerner, puis à reconstruire la place de l'œuvre, ainsi que celle du corps-témoin et de l'artiste et du spectateur.

1.1.3 La place du corps-témoin

Reconstruire cette place est une reconfiguration de la tâche du corps, c'est-à-dire de l'efficience de ses gestes dans l'espace-temps interstitiel. Cette reconfiguration introduit le corps dans un état d'étrangeté par rapport à lui-même et à son environnement; un état de bruissement de la présence du corps qui s'efforce à se définir par rapport à celui qui l'écoute et le regarde, un probable témoin. Le corps est un sujet pensant et pensé par celui qui le perçoit; tous les deux sont témoins. Le premier est témoin par la présence de son retrait spatiotemporel et du bruissement de transmission de sa propre expérience, et le second est témoin de cet état de présence qu'il n'appréhende qu'à travers ses préoccupations politiques et esthétiques.



Dans un tel cadre, je fais appel au corps-témoin dans le dessein d'explorer les limites de ses effets, si j'ose dire, en tant que corps-mémoire articulé par toutes les failles et la cohérence de ses actes. En d'autres termes, l'appel du corps-témoin est une tentative de configuration de l'espace-temps interstitiel; il est une reconstruction de la place, de la tâche de ce corps et de l'œuvre comme un acte de rupture inévitable entre des espaces, des temps et des sens. Cet acte de rupture présage une autre relation entre ceux-ci, une relation à définir dans un espace-temps interstitiel.

En somme, mon étude vise à interroger le déploiement et l'interaction de la présence du corps et de l'œuvre avec les lieux bien définis. Je m'intéresse dans cette dynamique à la valeur de la perte et de la transmission des signes artistiques, à savoir ceux de l'œuvre, durant les opérations d'échange. Je comprends par **opérations d'échange** un déroulement, un fonctionnement d'interaction et d'intersubjectivité des corps, des espaces et des temps. Je formule ainsi ma question principale : quels sont le champ et la nature des opérations d'échange esthétique et politique dans un espace-temps interstitiel ? De quelles manières ces opérations se font-elles dans le cadre spatiotemporel montréalais et beyrouthin ? De ces deux questions, il en découle d'autres : comment le processus de déplacement du corps témoin façonne-t-il l'interstice ? Comment raconter et se définir dans un interstice ? Quelle est la valeur du bruissement de la transmission des signes esthétiques ? Quelles sont « les limites

de l'interprétation » de l'œuvre en tant que corps témoin d'une autre culture, d'une autre histoire, d'une autre expérience ?

1.1.4 Mon propos

À travers une série d'interventions artistiques, de performances et d'installations individuelles et collectives, le projet de recherche création aurait pour objet l'identification et le balisage des « espaces-temps interstitiels ». Ceux-ci se concrétisent comme des lieux physiques ou « diégétiques » ambigus à découvrir et à construire dans le lieu d'exposition et dans l'œuvre. Parallèlement, la théorisation de la pratique se penche sur l'interprétation multivoque de l'intervention artistique. Ainsi se veut-elle une analyse de la mesurabilité ou de l'incommensurabilité des opérations d'échange dans « l'espace-temps interstitiel » afin de répondre aux questions posées précédemment.

Le projet de création consiste en une série d'œuvres et d'actions artistiques exposées progressivement dans des lieux accessibles au public (sur invitation ou non) comme la rue, la galerie, l'appartement. Il est constitué de trois volets qui se chevauchent dans le temps. Le premier est la pratique processuelle à travers laquelle je définis et délimite des espaces-temps interstitiels dans les lieux de présentation de l'œuvre et dans les ruptures de la narrativité de celle-ci. D'un côté, je mets à l'épreuve l'œuvre culturellement hybride dans des lieux et des zones limitrophes (par exemple : lieu de passage, entrée d'une galerie) et, de l'autre, j'établis une rencontre ou une confrontation entre des imageries, des symboles, des représentations appartenant aux deux espaces-temps culturels, Montréal et Beyrouth. Le second volet est lié à l'expérimentation de divers techniques dans la prestation esthétique (objets du quotidien, textes, photos, vidéos, etc.) et du rapport de ces médiums au corps

politique en tant que performeur. Le troisième volet concerne le travail artistique individuel et collectif (en duo ou en trio) afin d'expérimenter les opérations d'échange établies durant le processus artistique.

La théorisation de ma pratique poursuit la même démarche que la pratique; elle se fonde principalement sur les expériences des deux contextes culturels beyrouthin et montréalais; il s'agit de déchiffrer des aspects significatifs des opérations d'échange sur le plan esthétique et politique par le truchement d'une analyse des signes et de leur champ connotatif dans ces deux contextes. Cette théorisation mène à une recherche comparative des pratiques actuelles connexes à la mienne, libanaises, canadiennes et internationales. De plus, la poussée des activités artistiques contemporaines, cette dernière décennie, dans le Proche-Orient et surtout à Beyrouth, a suscité mon intérêt pour les modes de production, de présentation et de réception dans ces différents lieux culturels⁹. Ma recherche doctorale expérimentera une approche théorique comparative et multidisciplinaire tout en favorisant les aspects esthétique et culturel. Elle soulèvera, sur le plan des stratégies méthodologiques, des interrogations épistémologiques en matière de recherche création, par le biais d'une épistémé contemporaine au sujet des croisements culturels. Mon travail de recherche se fondera sur de récents savoirs qui convergent, d'une façon ou d'une autre, sur les conséquences culturelles et épistémologiques du mouvement de croisement des peuples et des objets.

Ce projet contribue, me semble-t-il, à la recherche urgente portant sur le sujet de l'activité « politique et esthétique » (Rancière, 2008) en tant que reconfiguration des fonctions des corps dans la communauté où cette activité est faite, dans un monde où les œuvres circulent et sont exposées dans un réseau international. Particulièrement, ce projet participe à l'analyse des échanges et des déplacements des pratiques

⁹ La Biennale de Sharjah, Home Works à Beyrouth, etc.

culturelles, tout en prenant en charge ceux-ci, selon un angle esthétique et politique portant sur le phénomène de la création des espaces-temps interstitiels « étranges » au sein de la ville.

CHAPITRE 2

MÉTHODOLOGIE

OPÉRATIONS D'ÉCHANGE INTERSTITIEL, PERFORMANCE ET INSTALLATION EN ARTS VISUELS

Mon cheminement de recherche création porte, d'une part, sur ma pratique (performance et installation) et, d'autre part, sur la construction d'un discours qui en découle. Il se démarque par une démarche artistique située dans et entre deux contextes culturellement différents, montréalais et beyrouthin. Ces deux contextes balisent ce que je nomme : espace-temps interstitiel (ETI)¹⁰ lequel a été explicité auparavant dans la formulation de la problématique. Afin de ne pas calquer une méthodologie préétablie à ma recherche création, j'envisage de mener une approche que je nomme « interstitielle ». Cette approche ne vise pas au départ une nouvelle méthode, mais elle consiste à démultiplier mon point de vue selon ma relation avec les deux contextes culturellement différents. En revanche, ma démarche de la formulation de cette approche, autrement dit la construction de celle-ci, ne pourra en aucun cas esquiver l'influence de mon savoir théorique et pratique sur les méthodes et les approches historiques, en l'occurrence la systémique, l'heuristique, l'ethnologie, le cercle herméneutique et la sémiologie. Cela dit, l'approche interstitielle s'inscrit inévitablement dans une démarche de « bricolage »¹¹

¹⁰ Afin d'alléger le texte et de diminuer la répétition, j'utilise l'« ETI » comme abrégé de l'« espace-temps interstitiel ».

¹¹ En évoquant le « bricolage », je prends le statut d'un bricoleur évoqué par Lancri (2006) comme une position médiane du chercheur en création et dont il fait l'éloge. Une position entre celui qui pratique les arts plastiques en utilisant des concepts travaillant sa pratique et celui qui fait une recherche sur celle-ci. Cette idée du bricoleur est inspirée de Levi-Straus (1961, p. 19-31) qui compare la méthode scientifique de la recherche basée sur une structure globale et la pensée magique ou mythique fondée sur l'événement comme une structure tout en échappant à la structure globale. La métaphore du

d'approches et de méthodes, que j'essaie de singulariser à travers la variabilité de ma place en tant que chercheur/praticien. À tout prendre, elle devient l'expression d'une appropriation personnalisée de différentes approches et méthodes déjà établies.

Afin de préciser ma méthodologie, je revisite en premier lieu la formulation de l'ETI, à savoir la délimitation de celui-ci, et je conceptualise l'approche interstitielle présentant les procédés de ma méthode. En deuxième lieu, j'évoque, sur le plan pratique, la méthode de construction de l'œuvre et son rapport avec l'approche interstitielle. Je justifie, en troisième lieu, mon choix de corpus artistique et théorique avant de tisser un lien entre l'approche interstitielle et d'autres approches et méthodes déjà établies.

1.2.1 Délimitation de l'ETI

Pour expliciter mon approche interstitielle, je retourne à la formulation de l'ETI afin de contextualiser ma question principale, celle portant sur le champ des opérations d'échange autour de ma pratique artistique. En effet, j'ai introduit et délimité cet ETI par quatre énoncés fondés sur l'appréhension et l'appropriation symbolique de deux espaces-temps correspondant à Montréal et à Beyrouth. Les énoncés concernent les points suivants : les deux temps de « régimes esthétiques » et les discours sociopolitiques (confessionnel, néoconservateur et néolibéral); le processus de

« bricoleur » de Levi-Strauss portant sur la méthode de la structure de l'événement est une méthode de rassemblement et d'accumulation de différentes approches d'une manière heuristique. L'usage des approches théoriques se fait non pas selon un seul axe méthodologique, mais plutôt selon un besoin de multiples approches afin de mettre au clair une analyse des œuvres artistiques. Ainsi ce statut du bricoleur que je prends n'est-il autre que cet usage apparemment « maladroit » par rapport à une organisation structurelle d'une seule méthode strictement scientifique. En me fiant à l'analyse de Lévi-Strauss, cet usage est une méthode de recherche aussi opérante sur le plan de la connaissance que sur celui de la recherche scientifique. Par exemple, si je situe un titre par rapport à son usage spatiotemporel afin de saisir sa signification socioculturelle, je mènerai une approche herméneutique parfois dans un cadre de sémiologie culturelle. Mais cela ne veut pas dire que mon étude est strictement herméneutique ou sémiologique, de même pour l'approche systémique.

déplacement (émigration/immigration donc retrait/insertion) et le déplacement réciproque¹² (Montréal / Beyrouth); l'appel de l'acte artistique et sa perception (interprétation et interpellation symbolique); la place de l'œuvre et du témoin (l'œuvre, celui qui la voit et l'artiste). Corollairement, ces énoncés délimitent, d'un côté, les agents opérants des échanges par le biais de l'œuvre artistique et, de l'autre, les éléments symboliques échangés. En effet, les agents opérants comprennent le praticien (moi-même), son œuvre et celui ou celle qui voit, reçoit et perçoit l'œuvre. Alors, ces éléments symboliques échangés concernent le savoir hybride, culturel et artistique : le discours et le cadre de référence, esthétiques et politiques. Il est question aussi d'un acquis (un savoir) à la fois académique (L'Université Libanaise et l'UQAM) et expérientiel. Dès lors, je pourrais dire que l'opération d'échange interstitiel relève de l'appropriation et de l'usage d'un savoir artistique et culturel, de l'énonciation et de la perception de ce savoir.

Dans cette délimitation de l'ETI et de son rapport avec les agents opérants et le produit symbolique, je distingue deux postures principales du chercheur/praticien; il y a celle qui définit théoriquement l'ETI et ses composantes par le biais de l'entourage de deux contextes différents, tout en considérant l'ETI comme un lieu contenu et contenant ses composantes; et il y a celle qui établit l'ETI par l'expérience pratique, par le devenir en utilisant des normes hybrides et des paramètres collectifs, pour ensuite le définir à travers le savoir expérientiel du chercheur/praticien.

¹² Dans le déplacement réciproque, il s'agit en fait d'une activité d'échange qui s'établit par le biais du déplacement de l'œuvre et du corps entre Montréal et Beyrouth.

1.2.2 Conception de l'approche interstitielle

Je conçois l'ETI en tant qu'intervalle façonné par la distinction expérientielle et par ses conditions de symbolisation respectivement à Montréal et à Beyrouth. En matière artistique, l'ETI est un intervalle temporel¹³ dans la mesure où l'œuvre s'inscrit dans cette distinction et ces conditions. En revanche, cet intervalle n'est spatial que par le « processus de déplacement » de et dans l'œuvre (déplacement de l'œuvre d'un lieu d'exposition à un autre, ou bien déplacement de l'occupation des espaces de représentation ou iconographiques comme l'occupation du générique des vidéos). Dans cette perspective, je réfléchis sur l'ETI comme une expérience spatio-temporelle dans un système d'insertion et de retrait esthétique et politique, de transmission, d'invention et de perte du savoir, mais aussi comme un lieu appartenant à la fois à Montréal et à Beyrouth. Ainsi, je présente l'ETI comme un lieu en construction et un lieu d'insatisfaction à travers lequel ma recherche/pratique prend différents aspects : **expérientiel**, **interprétatif** et de **complexité**. Ces trois aspects sont figures de mes postures méthodologiques.

Dans l'expérientiel il y a la pratique de l'œuvre menée par le truchement d'une démarche liée à mon quotidien dans une perspective de l'occupation et de la construction des zones limitrophes (confrontation des images appartenant à deux espaces : Beyrouth et Montréal ou bien, par exemple, l'usage du dehors et du dedans dans le lieu d'exposition). L'aspect interprétatif est une figure d'un chercheur scientifique dessinant un champ de récit théorique portant sur l'œuvre produite. Tandis que la figure de la complexité se révèle dans l'organisation des interprétations et de la démarche expérientielle et dans les liens des éléments et des composantes de ce champ théorique et pratique.

¹³ La temporalité concerne la diégèse de la narrativité de l'œuvre.

En effet, l'aspect expérientiel de ma recherche/pratique s'associe à la posture heuristique (de découverte) et correspond à la configuration de l'ETI qui se tient en relation étroite avec moi en tant que chercheur/praticien. Dès lors, je me configure en tant que « spatialisant » qui « aménage et concède » l'espace (Heidegger, 1996/2009)¹⁴ donc l'œuvre, son cadre et moi-même. Cela rend l'ETI comme un espace dont l'étendue se construit dans le temps en rupture relative ou partielle avec les sources référentielles esthétiques et politiques, montréalaises et beyrouthines; car l'ETI admet un cadre de références hybrides, formé par de multiples traductions et de différents usages des paramètres appartenant à ces sources référentielles. Or, à travers la posture interprétative, je considère l'ETI comme un lieu (*topos*) dans un espace « contenant »; dans notre cas, il est question de deux espaces réceptacles, Montréal et Beyrouth. Ceux-ci sont constitués de lieux assignés et d'intervalles¹⁵, autrement dit, ils sont constitués d'un découpage contextuel sociopolitique régulé par le discours d'exclusion et d'inclusion, et par celui de partage des tâches et de leurs configurations symboliques. Ainsi, considérer l'ETI à la fois comme un *topos* et comme un espace « spatialisé » et aménagé par moi-même rend la tâche de recherche/pratique très complexe durant la lecture de l'ETI; cette dernière impression est soumise à des paramètres discursifs et à des symbolisations variables et fluctuantes, qui, à leur tour, déterminent la marge de réduction durant l'interprétation des signes artistiques et ouvrent le champ à la réinvention de l'ETI même et de ses composantes. Dès lors, la complexité, me semble-t-il, se loge en premier lieu dans la situation, puis dans le

¹⁴ En 1964, à l'occasion de l'inauguration d'une exposition de sculptures à St Gall, Heidegger prononce un discours portant sur l'espace, l'art et l'homme. Ce discours a été édité pour la première fois en 1996 Chez Erker Verlag à St Gall. Il marque l'aspect phénoménologique du rapport entre corps et espace; autrement dit, c'est une confrontation ou une rencontre entre un corps pensant, désirant, anxieux et un entourage à construire, à lui donner un sens afin d'établir une position politique et esthétique.

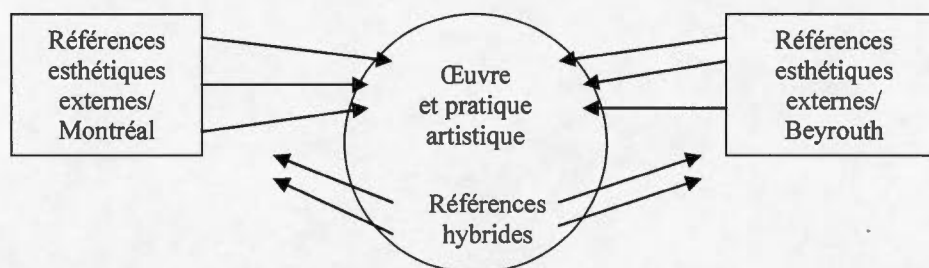
¹⁵ Martin Heidegger, *Remarques sur art-sculpture-espace*, p. 18-20. Aristote conçoit l'espace en deux formes : τόπος et χώρα, le premier étant un contenu et le second un contenant. Chez les Grecs, l'espace possède des lieux assignés et des intervalles. En revanche, l'espace galiléen et newtonien est conçu comme une étendue tridimensionnelle et uniforme. Pour Heidegger l'espace n'est pas une pure intuition, ni un objet. L'espace est conçu par le biais de l'homme non pas en tant que corps, mais plutôt comme un être spatialisant l'espace.

saisissement des agents opérants et leurs opérations d'échange avec et au sein de l'ETI. Cette complexité repose sur deux niveaux : le premier se rapporte au dépistage de l'acquisition d'un savoir expérientiel hybride et au processus de façonnage de celui-ci dans un acte artistique. Alors que le second niveau correspond à déceler les opérations d'échange par le biais d'un regard extérieur à l'ETI, c'est-à-dire, par le biais de deux régimes esthétiques culturellement différents. Autrement dit, cette méthode présente trois points de vue, d'un côté, il y a celui qui est au centre de l'ETI et, de l'autre, il y a ceux qui sont à l'extérieur de l'ETI, en l'occurrence à Beyrouth et à Montréal.

En somme, les différents points de vue d'analyse et de réflexion, qu'ils soient à l'intérieur ou à l'extérieur de l'ETI, structurent fondamentalement l'approche interstitielle. De plus, ils établissent deux trajets de sens opposés et d'un seul cheminement de recherche/pratique. En effet, le premier trajet est principalement analytique, donc théorique; il est balisé au départ par deux régimes esthétiques différents qui convergent vers un centre (l'œuvre) paradoxalement hybride dans l'ETI. Cela est une réflexion et un procédé de recherche/pratique qui opèrent à partir de deux cadres de références contextuelles, régnant respectivement à Beyrouth et à Montréal; je parle d'un mouvement de l'extérieur vers l'intérieur de l'ETI et que je nomme un procédé centripète¹⁶. Le second trajet consiste en ce que le centre hybride (l'œuvre) relève d'un regard croisé de deux perceptions divergentes, esthétique et politique, créant un trajet du centre vers l'extérieur de l'ETI; je parle d'un procédé centrifuge. Ce procédé s'inscrit principalement dans l'expérientiel, c'est-à-dire dans le vécu et le devenir de l'ETI. Toutefois, les deux trajectoires de mon cheminement recherche/pratique ne sont pas contradictoires, ils fondent plutôt deux procédés

¹⁶ La dynamique à la fois centripète et centrifuge est empruntée à Fortin (2000, p. 11-33); elle est conçue dans un mouvement particularisant la culture, l'espace et l'identité dans une dilatation sociale polycentrique. Dans la même logique, j'évoque deux procédés, centrifuge et centripète, dans le dessein de positionner l'ETI en tant que centre.

complémentaires au sein de l'ETI, voire ils le structurent. Ces trajectoires ne créent pas une dichotomie entre théorie et pratique, entre recherche et création, mais par contre ils confirment l'entrelacement de ces pôles dans l'approche interstitielle. Les références hybrides mettent à l'épreuve celles qui sont externes à l'ETI, tout en décelant des opérations d'échange dans la démarche de création, prestation et réception (reconnaissance).



1.2.3 Procédés opératoires

Afin que les procédés centrifuge et centripète soient opératoires dans la recherche/pratique interstitielle, je distingue trois phases de leurs trajets. Premièrement, il s'agit de l'identification de l'ETI comme champ d'observation à l'intérieur et autour de l'œuvre. La deuxième phase concerne le décèlement des éléments qui occupent et habitent l'espace interstitiel, à savoir les signes langagiers (imagiers ou iconiques) de l'œuvre, celui qui les perçoit et le chercheur/praticien. La troisième phase se rapporte au dépistage (identification) de la valeur des échanges interstitiels entre les éléments occupants l'ETI ou hors de l'ETI. Ce découpage en phase n'est pas (seulement) l'expression d'une linéarité de cheminement, il est plutôt

un moyen de déconstruire l'objet d'étude afin de l'analyser. En tant que rédacteur d'un récit textuel, soit la thèse, je fais ainsi un exercice d'« ubiquité » de narration omnisciente à travers lequel j'intègre les statuts narratifs du chercheur et de l'objet cherché, du regardeur et du « regardé », de l'interpréteur et de l'interprété. Cette posture à multiples voix dessine une figure complexe de l'expérience vécue dans deux contextes esthétique et politique (Montréal et Beyrouth), et de multiples approches méthodologiques gérant les éléments de l'objet d'étude et de leur ensemble.

1.2.4 « *Au fur et à mesure* » expérientiel

Graduellement le chemin de ma pratique de la performance et de l'installation se déploie et s'ouvre. Les constituants de ce chemin s'organisent afin de s'ajuster aux nouvelles conditions rencontrées, pratiques et théoriques. En effet, l'œuvre, le lieu et la forme d'exposition, le travail collectif ou individuel ne sont pas planifiés d'avance. Ils s'édifient au fur et à mesure par un procédé de glissement et de déplacement, d'une part, des actes du quotidien vers le champ artistique (la marche, la poste, la facture, etc.) et, d'autre part, des signifiants codés du et dans le cadre esthétique (le paratexte, le générique, etc.). Les éléments performatifs et ceux de l'installation s'inspirent et se constituent des rencontres inattendues avec la matière (objets), les gens et le nouveau savoir. Ils sont choisis, selon mon intérêt intuitif, de l'effet implicite de mes connaissances déjà construites, en l'occurrence la question principale. Ces éléments sont accumulés et archivés sous forme de : captation audiovisuelle, récit de pratique, schématisation, croquis sur papier ou sur l'ordinateur; dès lors, ils sont organisés ou mis en espace par un exercice de sélection à la fois justifié et irréfléchi. Enfin, le travail de synthèse édifie l'acte artistique, à savoir

l'œuvre. Chaque acte à venir se fonde sur un lien, conceptuel et formel, avec une ou plusieurs œuvres faites antérieurement.

Cette méthode est cumulative et repose sur un fonctionnement par étape. Chaque étape admet des balises qui sont reconsidérées dans le processus expérientiel à venir. Toutefois, chacune des étapes passe, prise à part ou dans l'ensemble, dans les trois phases opératoires citées ci-dessus. En effet, l'identification et l'usage de l'ETI se font sur deux plans significatifs. Il y a l'investissement de l'ETI, au sens propre du terme, qui concerne les espaces d'expositions transitoires et de voisinage des lieux de cadrage esthétique. En plus, il y a l'occupation de l'ETI, au sens figuré du terme, dans lequel l'usage des signes du langage esthétique est plus métaphorique que réel (l'usage du cartel comme lieu de cadrage, l'occupation de deux espaces en même temps, etc.).

En outre, cette méthode est gérée par des passages d'un ordre de logique vers un autre propre à chaque acte artistique. Toutefois, ces passages participent du processus interne du mode de production de l'œuvre et correspondent à une alternance de la position du praticien entre producteur et la perception de l'œuvre. Il est à noter ici que le travail collectif ne change pas la nature de ce processus, mais il l'amplifie et le complexifie. Cette alternance est la figure non pas seulement du décodage et de l'encodage de la communication ou du contenu de l'acte artistique, mais aussi de l'usage des systèmes de références multiples qui les gouverne, les régule et les cadre. Dès lors, la mise en épreuve des opérations d'échange porte sur le mode de production, c'est-à-dire sur le rapport entre les différents savoirs contextuels et le processus de la construction de l'œuvre. Dans cette logique, je dirai que cette approche pratique, qui est heuristique par excellence, correspond au « procédé centrifuge » au sein de l'ETI dans la mesure où l'approche interstitielle requiert à la fois deux systèmes de référence esthétiques et politiques, beyrouthins et montréalais.

Mais ces opérations d'échange concernent l'appel esthétique de l'acte dans un contexte culturel donné. Dès lors, pour que le procédé centrifuge soit opérant, il est nécessaire d'analyser a posteriori l'œuvre en la situant par rapport à un ensemble de points de vue en interaction, comme un système composé de sous-systèmes, et de faire ainsi l'analyse dans le sens opposé, soit par le procédé centripète.

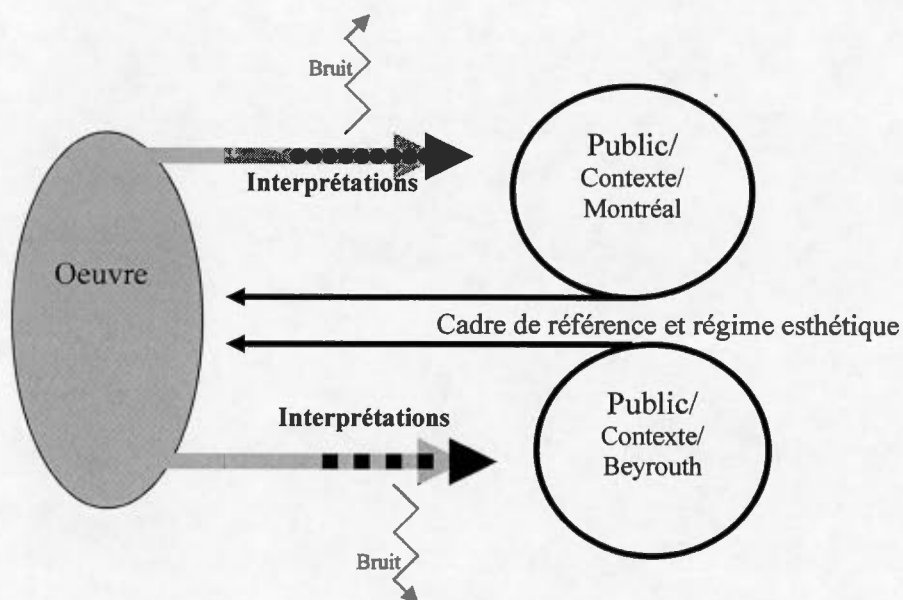


Schéma : 1

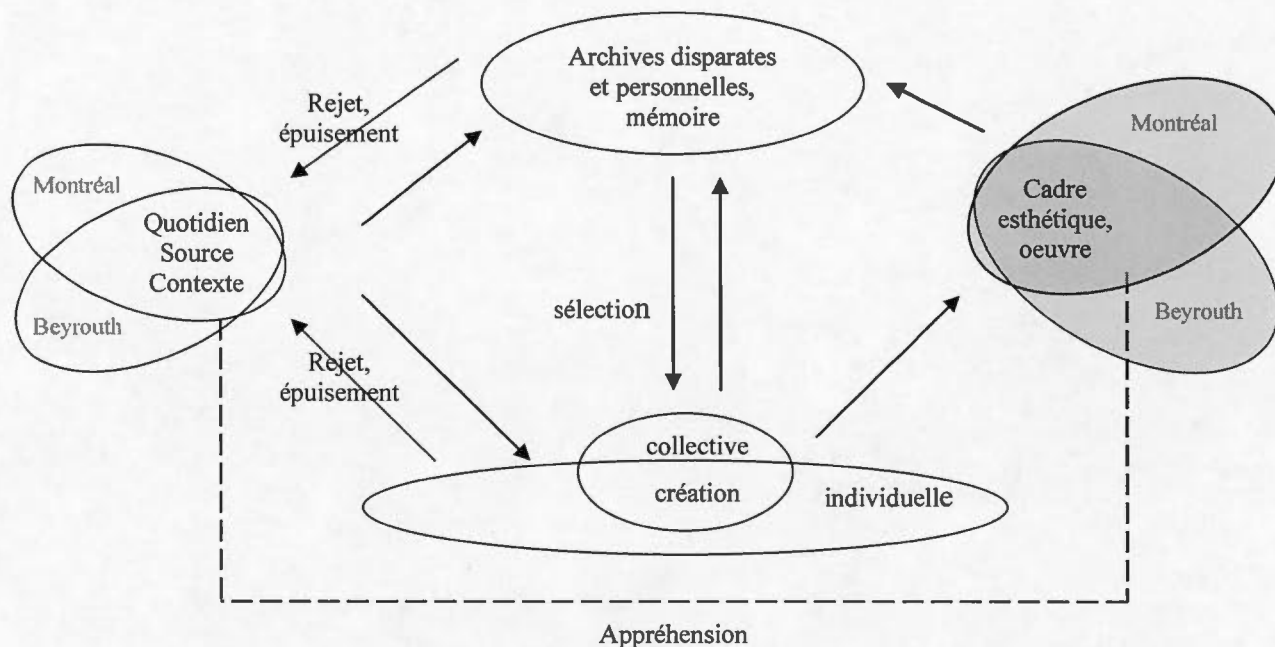


Schéma : 2

1.2.5 Interactions dans un ensemble

Évoquer les opérations d'échange interstitiel implique des interactions dans un ensemble. Un ensemble de temps, d'interstices, de contextes; un ensemble de corps, de facteurs moteurs, d'intérêts, de visées; et celui de mémoires, de messages, de transmissions et de pertes. Dès lors, la recherche interstitielle entreprend une quête des relations fonctionnelles, un espace d'interprétation de multiples facteurs complexes qui régissent le langage en matière politique et esthétique. J'établis une correspondance entre cet ensemble et un système d'opérations d'échange sur deux plans principaux : expérientiel et interprétatif. En effet, ces deux plans se rapportent, d'un côté, aux étapes itératives de la démarche poétique, à savoir la source d'inspiration de l'œuvre, l'œuvre en cours de construction et son achèvement; ils concernent de l'autre côté l'étape de l'exposition de l'œuvre, soit l'esthétique où se

joue le rapport entre œuvre et spectateur, c'est-à-dire la perception et l'analyse de l'œuvre (voir schéma 1 et 2). Cette dernière étape relève de la construction de l'image¹⁷ dans un champ interprétatif par rapport au contexte socioculturel.

Les opérations d'échange sont sujettes à une forme d'interprétation multivoque où le bruissement se loge; les noms propres, faisant partie des œuvres, ouvrent un champ imaginaire selon le lieu d'exposition, par exemple le cinéma de Montréal à Beyrouth dans la photo *D'ici* (2012) (voir figures 3.4.9) qui évoque les ruines d'une période d'avant la guerre civile de 1975. Il ne reste de cette évocation que la tension entre deux mondes soit Beyrouth et Montréal. De même, les noms cités dans le générique de la vidéo *Moment* (2012) (voir figures 3.4.10 à 3.4.12) sur un fond noir perdent leur profondeur se rapportant de la sorte aux ruines, aux disparus et aux morts. Le bruissement ne consiste pas toujours en une forme de distorsion, mais le plus souvent en une forme d'obstacle à laquelle l'expérience du spectateur est confrontée. Toutefois, la distorsion des éléments messagers est possible dans toute œuvre, mais elle est plus probable et caractérise même le regard posé sur mes œuvres. Les signes du langage iconographique (le générique, la citation de Montréal et de Beyrouth, les lettres arabes) semblent dans une partie comme un bruit ne pouvant pas être investi dans la construction de la narrativité de l'œuvre, que ce soit pour un spectateur supposé beyrouthin ou montréalais.

D'ailleurs, le spectateur faisant l'effort de changer de place tout en posant un regard critique et tout en construisant sa propre narrativité et ainsi qu'une « Image » possible, est un spectateur vivant sa liberté. Il prend sans appel une position à la fois politique et esthétique. Dans son analyse sur le voir l'image, Mondzain tisse un lien entre le pouvoir et l'autorité qu'incarne l'objet à voir, et le geste politique; elle dit que :

¹⁷ La construction de l'image concerne l'acte de voir qui, selon Mondzain (2002), dépend de celui qui regarde l'œuvre, soit le spectateur.

[Le] dispositif qui montre [...] la forme choisie pour montrer, la place donnée à la voix, le risque pris dans un cadrage, dans un montage, sont autant de gestes politiques où s'engage le destin du spectateur dans sa liberté même (Mondzain, 2002, p. 65).

De même, Rancière (2007) revisite depuis les années 80 le rapport entre l'esthétique et la politique, mais dans une perspective plus large tout en redéfinissant l'espace du politique et la place du spectateur. Pour lui, la politique est un acte d'émancipation à travers lequel le corps politique change sa place et son statut à travers une prise de parole autre. Ce corps confronte un ordre par le truchement de ce que Rancière nomme le « traitement du tort », soit la police, pour ainsi établir l'espace politique ou le politique. Dans cette lignée, Rancière lie l'esthétique à la politique; d'un côté, il y a l'acte de l'émancipation dans la narrativité de l'œuvre, de l'autre, il y a un autre acte d'émancipation, mais qui se rapporte cette fois-ci à la forme et à la disposition de l'œuvre exposée.

En tenant compte de ces articulations de concepts, le politique se loge dans le territoire de l'objet d'étude, soit l'espace-temps interstitiel et son entourage. En effet, je saisis l'acte politique à la fois dans l'établissement de l'ETI par rapport à deux contextes culturels (Montréal et Beyrouth), ainsi que dans la configuration de la place, de la tâche du chercheur/praticien et de l'œuvre dans l'ETI. Tandis que dans l'esthétique, c'est-à-dire dans la relation entre œuvre et public, et entre les modes de présentation et de perception, se constitue principalement le champ des opérations d'échange interstitiel « où s'engage le destin du spectateur¹⁸ dans sa liberté même » (Mondzain, 2002, p. 65). Ces deux pôles, l'esthétique et la politique, établissent la forme des opérations fonctionnelles entre les composantes du système en question : l'œuvre, le chercheur/praticien, celui qui perçoit l'œuvre et leurs savoirs expérientiels,

¹⁸ Je désigne par spectateur ce quidam habitant un endroit quelconque et moi-même en tant que chercheur-spectateur de mes œuvres.

l'espace-temps des deux contextes (Montréal et Beyrouth), l'interprétation multivoque (produit symbolique) et la transmission/bruissement (voir schémas 1 et 2).

La schématisation de ces composantes représente une structure générale et simple à travers laquelle je crée un champ de regroupement d'interrelations. Cette méthode agence les éléments du champ d'études où les opérations d'échange peuvent être lues, comprises et interprétées d'une manière binaire, ternaire, quaternaire ou plus. Ce qui rend la construction de l'ensemble complexe. Toutefois, il n'est ni nécessaire ni souhaitable de figurer le tout. Il convient plutôt de rendre visible graphiquement seulement l'aspect global de l'ensemble, c'est-à-dire les trois axes des points de vue situés respectivement dans l'ETI, Montréal et Beyrouth, et par la suite de schématiser des détails qui sont complémentaires à la clarification de mes analyses et de mes réflexions sur les opérations d'échange. En effet, le schéma 2 met en évidence la relation d'échange entre l'œuvre et le public (particularité)¹⁹, et puis entre ce dernier et le contexte. J'aborde cet échange dans une perspective interprétative et analytique se rapportant à deux contextes et à l'apparition d'un troisième, en l'occurrence le contexte interstitiel. Je réitère cette méthode pour désigner d'autres niveaux d'échange dans un autre groupe de composantes, à savoir la création collective et l'effet de l'expérience vécue sur la création (traumatisme de guerre, émigration, immigration, etc.). Par la suite, je relie ces niveaux d'échange dans un ensemble schématisant l'ETI (exemple : schéma 2) selon un rapport d'échange d'un savoir expérientiel et artistique, individuel et collectif, subjectif et intersubjectif, entre les agents composant l'ensemble du système de l'ETI. Toutefois, ces liaisons des niveaux d'échange ne sont saisissables que par un exercice de réduction qualitative qui met à l'épreuve la problématique, soit la valeur et les conditions des opérations d'échange interstitiel : le déplacement du praticien et de l'œuvre, la limite de

¹⁹ Le terme « public » est générique, pourtant le public peut être contextualisé, ce qui le rend singulier. Cette singularité reste toujours réductionniste par rapport à la singularité de l'individu, mais elle rend la lecture des composantes de l'objet d'étude plus juste relativement au groupe socioculturel.

l'interprétation de l'œuvre et sa transformation, l'acquisition des connaissances artistiques et le mode de création.

En somme, il y a trois principaux niveaux d'échange qui sont liés à la construction de l'œuvre, à la relation esthétique de l'œuvre et à la rétroaction. En ce qui concerne la rétroaction, il s'agit de la compréhension que j'acquiers, en tant que chercheur/praticien de la génération de sens, donc de l'interprétation de l'ETI. Elle se rapporte, en premier lieu, au saisissement des parties et de l'ensemble des composantes de la méthode interstitielle en matière théorique et pratique. En deuxième lieu, elle me permet de désigner et de comprendre les composantes efficientes propres à chaque acte artistique, mais aussi de reconfigurer ma place en tant que corps socioculturel et politique au sein du régime artistique. Elle sert enfin à reformuler mes balises de cheminement pratique et d'entamer un nouvel acte artistique sur un nouvel ordre de logique.

1.2.6 Données théoriques

Il s'agit d'un usage de divers concepts dans le dessein de tirer au clair des interprétations de différents points de vue. Cet usage a pour objectif premier la formulation de mon discours artistique autour des espaces-temps interstitiels afin d'en aborder les opérations d'échange. En effet, je prends en charge la question de l'endiguement de mon espace culturel hybride : l'espace interstitiel et ma capacité d'interpeller de nouvelles formes symboliques dans l'espace sociopolitique qualifié de multiculturel. À ce titre, j'évoque les écrits de Bhabha (1994 et 2006) portant sur l'hybridation en tant que traduction et lieu du politique.

La « rencontre » entre deux cultures, comme lieux de mémoire de deux expériences, configure un moment spatiotemporel nommé par Tomas « transcultural space²⁰ » (1996). Celui-là évoque l'être transculturel en tant que présence du corps redéfinie par le biais de la représentation et du dispositif de représentation des colonisateurs. Il aborde aussi la question du parasite ou du bruit durant la rencontre de deux discours culturels différents. Les concepts de Tomas me servent d'outils de réflexion sur le contact culturel, sur le bruissement des opérations d'échange, sur la valeur de la perte durant la transmission des connaissances expérientielles.

J'utilise les concepts de l'esthétique et du politique tels qu'ils sont abordés par Rancière (2008). Ce dernier les redéfinit en les articulant ensemble. Il définit « l'esthétique politique » comme étant un déplacement et un changement de fonction, de tâche des objets et des sujets artistiques au sein de l'œuvre; ainsi parle-t-il du « dissensus » en tant que rupture entre cause et effet, ou avec un ordre établi, un *habitus*. Tandis que « la politique esthétique » concerne le régime esthétique et l'organisation du champ artistique. Rancière évoque aussi l'acte de « dissensus » au moment où on fait usage de nouvelles formes de présentation et d'exposition. Ces concepts me seront utiles afin d'appréhender la configuration du chercheur/praticien et de l'œuvre dans les trois contextes : Beyrouth, Montréal et leur interstice (l'ETI).

Sur le plan interprétatif, je me penche sur l'étude de la dénotation des signes et de leurs connotations dans mes œuvres ainsi que dans celles de mon corpus. Pour ce faire, je choisis les analyses de Barthes (1957 et 1961) portant sur la mythologie et la photo. Il s'agit en premier lieu d'aborder un aspect des niveaux de langage (langage et métalangage) pour mettre à l'examen le rapport entre l'inflexion (mythe) et le

²⁰ Les données prises en charge par Tomas concernent la rencontre entre des colonisateurs anglais avec les habitants des îles Andaman, au XVIII^e s.

bruissement (transmission). En deuxième lieu, le *punctum* et le *studium*²¹ me servent également de concepts périphériques pour ainsi étayer mes analyses et une partie du corpus artistique.

En somme, ces concepts favorisent la recherche interstitielle, c'est-à-dire la construction d'une structure des approches méthodologiques et la compréhension des opérations d'échange interstitiel. De plus, ils sont utiles à aborder les corpus d'œuvres et textes : « paratextes » (Genette, 1987), « récits autorisés »²² (Poinsot, 1991).

1.2.7 Corpus d'œuvres et paratextes

Le choix de mon corpus de pratique artistique autre que la mienne est fondé sur les critères suivants : l'espace interstitiel, le lieu de production et d'exposition, l'aspect conceptuel, la complexité (texte, imagerie et image), les diverses origines de l'expérience du vécu et du savoir, en particulier Montréal et Beyrouth. Mon premier choix est tombé sur le paratexte et le récit autorisé du projet *Fishing for Documents : Case Studies for the Atlas Group*²³ de Raad Cet artiste vit entre Beyrouth et New York et a fait des études doctorales en Cultural Studies aux États-Unis. Le deuxième choix est l'œuvre : *Probe* (2006-2007) de l'artiste-théoricien Tomas qui vit et travaille à Montréal. Quant au troisième choix, il porte sur la pratique de l'artiste-écrivain Sadek qui vit et travaille à Beyrouth.

²¹ Les deux termes *punctum* et *studium* sont empruntés de Barthes (1980). Le *studium* « ne veut pas dire, du moins tout de suite, "l'étude", mais l'application à une chose, le goût pour quelqu'un, une sorte d'investissement général, empressé, certes, mais sans acuité particulière », tandis que le *punctum* « c'est celui qui part de la scène, comme une flèche, et vient [nous] percer [...] Le *punctum* d'une photo, est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi *me meurtrit*, *me poigne*). » (p. 48-49)

²² Les récits autorisés sont des récits qui apparaissent après la production de l'œuvre ou au moment de sa présentation; ce sont les commentaires oraux (entrevues), les biographies, les déclarations, les informations et toutes formes de communiqués.

²³ <http://archive.kfda.be/fr/2001/stl/stl21.html> et <http://www.theatlasgroup.org/>.

En étudiant le paratexte et le récit autorisé de Raad, je limite mon objet à des textes spécifiques : le récit autorisé de *Fishing for Documents : Case Studies for the Atlas Group*; l'article de Al-Kassim publié dans la revue *Parachute* (2002), *Crise de l'invisible, découvrir l'esthétique de l'hystérie dans la politique de l'art et l'archéologie de la nouvelle Beyrouth*; entretien avec Gilbert (2002), *Walid Ra'ad*; l'article de Lavoie (2008), *The Atlas Goup Archive, les imaginaires factuels d'une guerre civile*. Deux choses à signaler dans le paratexte choisi : 1) le lieu du paratexte est investi en tant qu'espace interstitiel d'exposition, 2) l'asynchronisme informationnel entre, d'une part, le paratexte et le récit autorisé du projet de *The Atlas Group* et, de l'autre, l'œuvre elle-même. Il est question d'une métaphore de la transformation des connaissances et du récit historique; il y a ici un « anachronisme » (Rancière, 1996) dans le sens où deux modes de pensée régissent deux calendriers différents, Beyrouth et hors Beyrouth.

Probe (2006-2007) de Tomas est une œuvre vidéographique formée de deux écrans, d'images familiales saccadées, de dessins d'histoire schématique et un travelling avant un passage anonyme (interstitiel). Le tout met en scène une narrativité sur les frontières des lieux de passages spatiotemporels et de la transmission des connaissances. J'envisage d'interpréter cette œuvre en me basant sur l'œuvre même et sur une communication personnelle avec l'artiste portant sur sa pratique.

Je m'attarderai sur la pratique de Sadek avec lequel j'ai entamé depuis 2010 une conversation en tant qu'artiste-écrivain. Au début, je n'ai spécifié ni œuvre ni texte. Ce n'est qu'en 2013 que j'ai choisi une installation intitulée *On the Labour of Missing* (2012) et un article *Collecting the Uncanny and the Labour of Missing* (2011). La conversation, qu'on peut nommer communication personnelle, est heuristique; l'hypothèse est que la pratique de Sadek est complexe, oscillant entre le

texte et l'objet d'installation minimale. Ces deux modes d'expression d'un sujet portant sur la mort et le deuil post-traumatique (Liban) amplifient la difficulté de l'interprétation et mettent en relief l'intervalle entre ceux-ci. Ce qui rend difficile le déplacement de l'œuvre d'un endroit à un autre.

Ce corpus d'œuvres est au cœur de mon objet d'étude et crée avec ma pratique une importante synergie. En effet, il y a un rapport d'analogie entre ma pratique et ce corpus artistique. Toutefois, cette analogie ne se fonde pas seulement sur la forme de la pratique et de l'espace interstitiel (travelling, minimalisme, documents), mais aussi sur des concepts qui travaillent les pratiques de ce corpus : la traduction, la confrontation des temporalités, le trauma.

1.2.8 Pour conclure

La recherche interstitielle est ainsi au carrefour de différentes approches et méthodes. Que veut dire cela ? Est-il question d'une forme spécifique d'une articulation d'approches ou bien uniquement d'une singularité de la recherche création ?

Selon Gosselin (2006), un des caractères généraux de la recherche en pratique des arts visuels et médiatiques est qu'elle se fonde sur deux paramètres principaux de nature « constructiviste » et heuristique. Sur le plan méthodologique, la nature « constructiviste » concerne « les modalités de la modélisation systémique » et le saisissement de la « complexité » de la pratique du chercheur. D'autre part, « l'aller-retour [entre les pôles expérientiel et conceptuel] trouve une parenté dans les démarches des recherches heuristiques » (p. 29). D'ailleurs, Fortin (2006) établit un lien entre différentes approches sur le plan de la collecte et de l'usage des données ethnographiques tout en singularisant l'approche ethnographique par son rapport aux

domaines de la culture. Celle-ci établit un rapprochement entre l'autoethnographie et l'autobiographie en matière de l'emploi du « je » dans l'écriture, comme Mustakas l'exprime dans une autre approche : « the heuristic process is autobiographic » (1990, p. 15). Ces idées tirent au clair les intersections, voire l'enchevêtrement des caractères méthodologiques entre les approches et les méthodes bien établies.

Ainsi, la recherche interstitielle n'esquive ni ces rapprochements ni ces intersections. Elle vise comme toute recherche création la production artistique et l'objet d'étude théorique qui en dérive, à savoir la question principale de la problématique. En outre, la recherche interstitielle consiste dès le départ (introduction) à démultiplier les points de vue. Dès lors, elle fait appel à différentes approches articulées dans l'esprit de complémentarité et de voisinage, mais aussi de concurrence et d'antagonisme. C'est dans cette perspective que la recherche interstitielle s'appuie sur le savoir et la pratique systémique.

En effet, l'approche interstitielle, prise dans sa globalité, est une approche systémique du fait qu'elle est fondée au départ sur une nouvelle représentation de la réalité, soit l'ETI, tout en prenant en considération les points suivants : l'« ouverture » de celui-ci à deux contextes (Beyrouth et Montréal), la « fluctuation » du regard posé sur l'œuvre, la concordance et la « contradiction » du savoir, le « paradoxe » et « l'ambiguïté » des paramètres référentiels (Donnadieu *et al*, 2003). Aussi cette approche est-elle systémique parce qu'elle porte sur l'appréhension globale de la complexité de l'ETI découpé en sous-systèmes en interaction, et où la connaissance et l'image (œuvre) sont la « matière première » d'échange. Ces sous-systèmes sont balisés par les niveaux d'échange (cités dans 1.2.5 Interactions dans un ensemble) dont chacun comporte des agents se reliant par des opérations d'échange de la « matière première » (voir le rapport entre schémas 1 et 2).

Certes, les observations du système et des sous-systèmes reposent sur « la triangulation systémique » (Donnadieu *et al*, 2003, p. 1-11), à savoir la production de l'œuvre et l'étude des conditions des opérations d'échange, l'organisation et la structuration des agents constituant l'ETI par les éléments échangés, les données et le savoir qui résultent de « la pensée expérientielle et de la pensée conceptuelle » (Gosselin, 2006, p. 26-27).

En outre, la recherche interstitielle s'appuie sur d'autres approches opérantes à l'intérieur de la systémique. Celles-ci concernent l'heuristique, l'autoethnographique et l'herméneutique. En effet, l'ETI que j'ai considéré comme un lieu en construction et un lieu d'insatisfaction est une hypothèse heuristique par excellence, car « le discours qui la développe a pour effet de produire et de formuler une procédure de découverte » (Greimas et Courtès, 1993, p. 172). Sur le plan pratique, je pourrais associer facilement mon processus de création (voir 1.2.4 « *Au fur et à mesure* » expérientiel) aux phases du concept heuristique de Mustakas (1990), à savoir le « *faire une œuvre* » et la quête de l'ETI (l'engagement initial), le processus de découverte (rencontres inattendues de lieux et de personnes, sélection intuitive des données, captation et organisation), l'œuvre et la réflexion, sa validation par rapport à l'ETI et à la question principale, et enfin le retour à l'« engagement initial » dans un autre ordre de logique.

Les réflexions et les analyses portant sur mon expérience artistique dans deux contextes culturels (Beyrouth et Montréal) s'inscrivent évidemment dans une approche autoethnographique puisqu'elles se fondent sur les dimensions culturelles et expérientielles. Tandis que les interprétations de mon corpus (textes et œuvres) et l'attribution des significations s'inscrivent dans l'approche herméneutique et la sémiologie culturelle. Cette dernière concerne principalement le sens des signes symboliques dans l'ETI à l'intérieur de l'œuvre. Par contre, l'approche

herméneutique, selon Prasad (2005), concerne fondamentalement le texte et son interprétation; dans ce sens le cercle herméneutique implique un mouvement inépuisable entre texte et contexte.

For the most part, hermeneutic is concerned with actual texts. But whether it is used to study texts or is used as metaphorical process, it is capable of offering enormous insights into the less obvious dimensions of work, culture, and society. (p. 39)

Aussi l'herméneutique peut-elle s'appliquer comme processus métaphorique sur la compréhension des œuvres. Dans ma recherche, l'interprétation qui implique à la fois le texte et l'œuvre, d'un côté, et le contexte (Beyrouth, Montréal et l'ETI) de l'autre, s'appuie, dès lors, sur le cercle herméneutique.

À tout prendre, l'approche interstitielle qui est au carrefour des approches et des méthodes signifie, dans mon cas, qu'elle est une recherche systémique et heuristique, à caractère partiellement herméneutique, sémiologique et auto-ethnologique. Toutefois, ce «bricolage articulé» d'approches n'est pas pensé d'avance, mais il est construit d'une façon heuristique tout en articulant les approches afin de créer un univers global de l'ETI, de désigner ses composantes et d'éprouver les opérations d'échange interstitiel.

CHAPITRE 3

LES BORDS FRAGILES DE L'ESPACE TEMPS INTERSTITIEL (L'ETI)

« [...] nous avons tous les instruments de
l'échange mais nous ne sommes pas
sûrs d'avoir grand-chose à échanger. »
(Augé, 2000)

La délimitation de l'ETI que j'ai évoqué dans les chapitres précédents se fonde non seulement sur les quatre énoncés²⁴ cités, mais aussi sur le concept qui définit ce qui est qualifié de culturel. Dans ce chapitre, je cerne mon usage du terme culture. Je développe ensuite le concept de l'ETI en appelant différents concepts portant sur les lieux non identifiés entre les espaces délimités par de multiples manières – principalement – à travers une logique d'exclusion et d'inclusion²⁵, de rapport de force et d'intérêt culturel, de présentation et de réception.

1.3.1 Une culture, des cultures

« Le terme “culture” est polysémique voire contradictoire » (Augé, 2000, p.299). Les étymologies du mot s'enchevêtrent et parfois diffèrent selon les origines des langues et leur développement historique. Le sens français du mot garde plus ou moins son sens étymologique depuis la formulation de Cicéron de *cultura animi*, « cultiver

²⁴ Les deux temps de « régimes esthétiques » et les discours sociopolitiques, le processus de déplacement et le processus de déplacement réciproque, l'appel de l'acte artistique et sa perception et, enfin, la place de l'œuvre et du témoin.

²⁵ La logique d'exclusion et d'inclusion concerne le discours dans lequel, selon Foucault (1971), il s'agit du contrôle des vérités à travers les procédures d'exclusion.

l'esprit » (Arendt, 1954/2009, p. 271), et qui veut dire « se construire ». Cette signification s'étend pour englober les arts, les connaissances et le patrimoine. L'étymologie en anglais est la même qu'en français : le terme « culture » gagne le sens anthropologique lequel concerne les arts, le savoir-faire, les croyances, les institutions, les comportements, la production humaine et sa pensée. En allemand, le terme « culture » acquiert le sens de « civilisation » qu'il a en français. Avant de rejoindre celui du français, le sens premier et même l'étymologie du mot « culture » en arabe, *Sakāfa*, est « habileté », « agilité ». Ainsi les contextes culturels qu'ils soient à Montréal, à Beyrouth ou entre les deux, réclament-ils une clarification. Afin d'éluder la largeur du spectre interprétatif de ce qui est qualifié de culturel, je délimite la signification de mon usage du terme « culture » et de ses dérivés. Selon Morin (2001),

[Le] mot culture revêt deux sens. Dans son acception générale, il désigne tout ce qui n'est pas la nature, tout ce qui est appris, le savoir, le savoir-faire, les mythes, etc., tout ce qui est transmis de génération en génération. Dans un sens plus restrictif, il désigne les diverses cultures, leurs formes singulières, chacune avec ses rites, sa technique, etc. (p. 195)

Cette reformulation de la culture, à la fois philosophique et anthropologique, participe de la mémoire collective, procédurale et cognitive, laquelle se prête comme un récit entre les générations. Toutefois, cette définition exclut le particulier et l'individuel dans une lecture identitaire globale. Augé (2000) aborde le spectre interprétatif de la culture individuelle dans un angle de tension.

La [...] tension, entre collectivité et individu, oppose le sens anthropologique de la culture à un sens plus spécialisé et plus individualisé à la fois. [...] La culture individuelle n'est [...] pas la culture au sens anthropologique, la culture partagée; elle n'est pas la simple expression du terroir, du territoire et de l'histoire locale; elle en excède les frontières et elle hiérarchise les individus²⁶. (p. 300)

²⁶ D'ailleurs, Tomas (1996) évoque le défi de l'anthropologie conventionnelle portant sur la fragilité de la présence du corps de l'individu dans un cadre social comme les espaces entre les cultures. « The

Cette tension délimite le statut de l'individu entre l'identification des cultures communes et celles qui sont personnelles. Ainsi dépasse-t-elle les frontières du local et du territoire et les défait. Elle est accentuée dans notre ère principalement par le facteur technologique de l'Internet, à savoir le support de la transcription du savoir : le numérique²⁷. Ladite tension déstabilise le statut culturel de l'individu, mais n'aborde pas la place du corps face aux lieux de rencontres critiques de différentes cultures et aux nouvelles formes de tension.

Dans le livre *Transcultural Space and Transcultural Being*, Tomas (1996) analyse profondément une forme de tension, soit la complexité du chevauchement de l'espace, de l'être (corps de l'individu) et de sa culture en plus de leur instabilité. « [The] culture – like the human body – is a very fragile and delicately transient agglomeration of conflicting spaces » (non paginé). Tomas aborde l'espace causé par une rencontre entre deux mondes colonisateur et colonisé aux XVIII^e s. (Anglais et Adamanais), lesquels produisent un contraste assez marquant, voire parfois traumatique du point de vue anthropologique (technologie, langue, comportement, morale, etc.).

This book concerns the existence and dynamics of a transient, sometimes humorous, often dangerous, and periodically cruel intercultural space-generated in situations governed by misrepresentation or representational excess. (p. 1)

Tomas définit l'espace transculturel comme un espace de transition à caractère éphémère et conditionné par le « contact culturel ». « These spaces are [...] the product of fleeting intercultural relations of special kinds of spatial and

peculiar “betweenness” of transcultural space, and in particular, the possibility that the bodies are momentarily caught in such spaces poses a challenge to conventional anthropological wisdom concerning the relationship between the human body and the social system » (p. 33).

²⁷ Serres (2007) fait une analyse historique de la transmission du savoir et de l'impact de celle-ci sur nos facultés intellectuelles et nos rapports sociétaux. Le concept du lieu, de l'adresse ainsi que les frontières se transforment. Il fonde son analyse sur l'évolution du support de transcription du savoir.

communicational dynamics. »²⁸ (p. 1) Le caractère transitoire et éphémère du premier contact culturel (entre cultures) se marque par la fausse représentation, voire par un excès d'interprétation de la présence de l'Autre au moment de la rencontre. La temporalité de ce premier contact est conditionnée par l'incapacité et la difficulté d'appréhender l'Autre, pour ainsi dire, par le degré du parasitage interprétatif. Autrement dit, une forme de traduction de l'Autre²⁹ se fait par le truchement du système de références de celui qui construit le récit, du sujet parlant ou représentant. Tomas ne définit pas directement la culture, il prend implicitement comme acquis la définition anthropologique, et ce, à travers les exemples sur l'être culturel.

La culture chez Bhabha (2006) rejoint le sens anthropologique mais dans une logique de langue. Il aborde la culture dans un sens sémiologique, voire psychanalytique. Il articule le concept de culture avec ceux de la traduction, de l'hybridité et du tiers-espace. Selon lui, « la culture est une activité symbolique ou signifiante. [Cette activité] contient nécessairement en soi une limite qui lui échappe – parce qu'il s'agit d'une forme de représentation » (p. 98). Et toute représentation est une objectivation par identification et, par suite, une distanciation entre le signifié et le signifiant. La culture en tant qu'activité symbolique et activité d'interpellation n'atteint pas sa plénitude, non seulement parce qu'elle confronte l'autorité des autres cultures, mais parce qu'elle revendique « l'identité originelle ». Ainsi la traduction est-elle inévitable non pas dans un sens essentialiste, mais plutôt dans une perspective de processus de mise en question perpétuelle de la représentation elle-même.

Par traduction, [Bhabha] désigne avant tout un processus qui implique toujours, pour que le sens soit objectivé, un processus d'aliénation et de secondarité par rapport à

²⁸ Le champ d'études de Tomas concerne des rencontres ou des contacts entre population occidentale et non occidentale. Ainsi, la représentation, la fausse interprétation et leur excès concernent le récit du sujet occidental et son objet non occidental.

²⁹ Salman Rushdie (tel que cité par Simon, 1995, p. 47) postule que « Having been borne across the world, we are translated men. It is normally supposed that something always gets lost in translation; I cling, obstinately to the notion that something can also be gained. »

lui-même. En ce sens, les cultures ne se connaissent ni « en soi » ni « pour soi », parce qu'elles sont toujours et intrinsèquement sujettes à des formes de traduction. (p. 98)

Bhabha se distingue de Benjamin (1972/2009a) qui, dans *La tâche du traducteur*, fonde la traduction des textes originaux sur une logique essentialiste; l'essence de l'original est le visé de la traduction. Pour Bhabha « "l'original" est toujours susceptible de traduction, en sorte qu'on ne peut jamais lui assigner un moment antérieur de totalité d'être ou de sens – autrement dit, une essence. » Bhabha élargit la question de la traduction pour atteindre le domaine culturel, à savoir les cultures et les identités. L'original, pour lui, n'atteint jamais sa plénitude et est sujet à de formes de traductions qui deviennent elles-mêmes des originaux.

L'hybridité s'établit, comme concept, sur l'idée de la traduction et de la différence³⁰. Elle est, pour Bhabha, le tiers-espace ; « [celui-ci] vient perturber les histoires qui le constituent et établit de nouvelles structures d'autorité, de nouvelles initiatives politiques, qui échappent au sens commun. » (p. 99)

Ce que je retiens dans ce champ conceptuel porte sur trois choses qui m'aident à mettre au clair l'ETI. 1– La traduction chez Bhabha; 2– La temporalité et le contact chez Tomas; 3– La tension proposée par Augé entre l'individu et la collectivité. Afin de singulariser l'ETI, il est nécessaire de le comparer aux lieux et à leurs caractéristiques citées ci-dessus.

³⁰ La différence ou la « différence culturelle » fait référence chez Bhabha à un processus dynamique à l'intérieur de l'identité nationale constituée des identités hétéroclites (généalogie ethnique, orientation sexuelle, etc.). La « différence culturelle » s'oppose à la diversité culturelle ou au multiculturalisme qui dissémine le processus de la différence en tant qu'approche socioculturelle libérale (Angleterre) fondée sur l'autonomie et l'individualisme.

Toutefois, cette singularisation ne serait que nuance par rapport à quelques espaces interstitiels théorisés depuis les années cinquante. Ainsi n'est-il pas question de construire une nouvelle théorie de l'espace interstitiel, mais un concept opératoire, autrement dit, il est question de décrire une démarche³¹ et, puis de la nommer dans le dessein de tisser un lien entre ce qui est expérientiel et politique, et ce qui est esthétique.

1.3.2 La traduction

Bhabha (1994) élargit le concept de la traduction vers toute forme de représentation ou de symbolisation. Il le fonde sur celui qui concerne les différences entre les langues pour atteindre la différence de chaque langue par rapport à elle-même. Il n'aborde la traduction qu'à travers la différence culturelle où l'incommensurabilité se tient quelque part dans l'espace « liminal » ou « interstitiel ». Cette même incommensurabilité des échanges des valeurs entre des communautés culturelles (ou à l'intérieur d'une communauté) se manifeste par de multiples identités, identifiées ou non.

Autrement dit, la traduction, comme acte d'appropriation subjective et intersubjective, comme prise de parole et aussi comme acte politique, se tient dans une perspective de perte, d'échange et de transformation. Dans cette lignée, la traduction dans l'ETI concerne mon savoir acquis du quotidien et celui acquis dans des établissements académiques, à Montréal ou au Liban. Ce savoir est également lié à ma production artistique en tant que représentation symbolique expérientielle.

³¹ En répondant à la question portant sur les concepts, Rancière (2012) dit que « ce sont des noms qui désignent un mode d'approche, une méthode, qui dessinent un terrain de la pensée, qui proposent des orientations sur ce terrain » (p.152).

L'ETI ressemble au « tiers-espace » (Bhabha) comme étant un espace liminal, causé par le déplacement, conditionné par la différence culturelle (Montréal, Beyrouth) et sujette à la traduction culturelle (rapports esthétiques). L'ETI ne concerne ni la morale, ni l'éthique ou le mode de vie, mais le transfert à Montréal de la représentation de soi et de l'expérience traumatique vécue au Liban. Il est un espace propice à l'exploration de la transformation de la narrativité par le biais du « contact » de deux récits construits respectivement à Montréal et à Beyrouth. Autrement dit, il examine la rupture causée par le déplacement et l'impact de celle-ci sur ma production artistique et sur sa réception.

1.3.3 Le contact culturel

Cette rupture est l'expression d'une discontinuité du processus d'une démarche culturelle. L'« activité de symbolisation », soit le processus de production culturelle, se poursuit et prend forme inévitablement par un « contact culturel. » Tomas analyse le « contact culturel » comme une rencontre première et transitoire entre les Adamanais et les Anglais. Une condition importante de cette étude du contact sur les frontières (la plage et l'océan) est délimitée par une topologie géographique : les îles Adaman et le navire des Anglais. Ce qui rend l'étude intéressante sur le plan de la transformation communicationnelle et ses diverses conséquences est en lien avec les rapports de forces du savoir et de la technologie.

Dans mon cas, le contact culturel n'est pas premier et la temporalité de l'effet de ce contact n'est pas toujours transitoire, il est plus complexe à cause de la multiplicité des temporalités du champ de réflexion référentielle. L'œuvre *Moments* (2012)³² en

³² Cette œuvre sera analysée dans la troisième partie. Il convient ici de citer que cette œuvre concerne un coudolement de deux sources d'imageries appartenant respectivement à Montréal et au Liban.

est l'exemple; elle travaille l'idée de contact et de tension entre deux formes d'imagerie et de temporalité. Ainsi peut-on dire que l'ETI ressemble en partie, par le caractère transitoire, à l'espace transculturel dont la temporalité n'est pas éphémère.

Dans le premier chapitre, j'ai cité deux temps correspondant à deux endroits, Beyrouth et Montréal. Un temps de multiples guerres ou de guerres récurrentes géré par un discours structurant l'architecture sociale, politique et juridique, soit celui du confessionnalisme³³. L'autre temps est un temps de structuration et de découpage bien établis dans une forme de « démocratie », un temps dirigé principalement par le discours néolibéral, toujours dans la lignée de la diversité culturelle³⁴. Dans l'évocation de ces deux temps, il ne s'agit pas de la globalité du champ culturel dans le sens anthropologique, mais plutôt des aspects significatifs du domaine culturel, lesquels participent de la pratique artistique expérientielle et de sa théorisation. Les deux temps désignent, d'un côté, un ordre et un découpage sociaux où l'individu se présente comme un corps à la fois dans un espace euclidien³⁵ et dans un autre à de multiples dimensions symboliques, mythiques et identitaires. De l'autre, ils désignent un temps de succession à travers lequel le corps de l'individu se transforme, vieillit, puis reconsidère les frontières dudit découpage social et construit une nouvelle dimension symbolique de sa présence³⁶. Cette dimension phénoménologique du

³³ Le confessionnalisme est un découpage du tissu social au prorata de l'appartenance des 18 rites religieux officiels. La guerre est l'équivalent d'un dysfonctionnement radical de la structure en tant que lien de différents espaces et de ses représentations. Paradoxalement, la structure confessionnelle est une source principale de l'esprit de la guerre : menacer, voire détruire, la présence du différent.

³⁴ Bhabha, 2006, oppose la diversité culturelle comme démarche néolibérale (Angleterre) d'endiguement à la différence culturelle. Celle-ci est une des balises qui structure le tiers-espace où se loge le cosmopolitisme vernaculaire comme un champ politique.

³⁵ Cité par Tomas à maintes reprises, Serres (1982) dit que « My body lives in a many spaces as the society, the group, or collectivity have formed: the Euclidean house, the street and its network, the open and closed garden, the church or the enclosed spaces of the sacred, the school and its spatial varieties containing fixed points, and the complex ensemble of flow-charts, those language, of the factory, of the family, of the political party, and so forth. Consequently, my body is not plunged into one space but into the intersection or the junctions of the multiplicity. » (p. 44-45)

³⁶ Il est question d'être dans le temps ou hors temps. Rancière (1996) définit l'anachronisme par le truchement des époques qui « ne sont pas de simples découpages du continu des successions. Les

corps, qui est une subjectivation des normes et des acquis, se situe dans un état mitoyen fragile.

Par contre, la temporalité de la succession ou la durée de l'ETI échappe à l'idée du premier contact et de l'éphémérité puisque le contact avec la culture dite occidentale remonte à l'enfance, puisque le Liban a été « mandaté » par la France qui a laissé des traces importantes dans l'approche éducationnelle libanaise³⁷. La langue et la littérature françaises, les arts occidentaux participent à la structuration de ma pensée et de ma culture.

La durée de l'ETI n'est pas brève, elle est plutôt longue, du moins le long de ma résidence à Montréal. Puisque l'ETI est balisé, en premier lieu, par le voyage, émigration-immigration, où la première rencontre avec la nouvelle culture s'établit phénoménologiquement avec l'entrée à l'aéroport de Montréal. Il se caractérise par une procédure d'accueil administrative spécifique aux « immigrants reçus ». Cette expression est une qualification d'un statut légal qui permet d'accéder à un autre, soit le « résident permanent ». Évidemment, cette démarche commence bien avant ladite première rencontre³⁸. Ainsi le premier contact n'est-il pas premier et est devancé par un récit officiel : les brochures, le site Web du gouvernement canadien, les rencontres avec des représentants et des employés de l'Ambassade canadienne et des immigrants, et un récit personnel sur le futur espace construit par un imaginaire de réflexions, de promesses et d'inquiétudes.

époques marquent les régimes de vérités spécifiques, des rapports de l'ordre du temps à l'ordre de ce qui n'est pas dans le temps. » Il y a un rapport entre « *Aïôn* et *Chronos*, entre éternité et temps. » (p. 55-56)

³⁷ Les écoles publiques et privées au Liban enseignent les matières scientifiques en français ou en anglais.

³⁸ Le processus de dépôt d'immigration passe par différentes étapes : les premiers formulaires remplis et déposés en 2000 au Consulat général du Canada au Liban, les visites médicales, la rencontre avec un représentant à l'Ambassade canadienne à Damas en 2002 (elle ferme ses portes au Liban durant la guerre civile, 1975-1990), et finalement une rencontre autour de la vie au Québec avec un groupe de futurs immigrants.

L'entrée dans le « nouveau monde » et le contact direct avec la nouvelle culture ne sont ni premiers ni uniques. En outre et en considérant que Montréal est un ensemble de systèmes d'ordre social et culturel, cette entrée se démultiplie nécessairement; l'accès au marché du travail, au champ artistique et politique, aux études, etc. L'ETI se caractérise pour ainsi dire par des rencontres plurielles dans la vie quotidienne et le lieu d'exposition. Ces rencontres sont celles des corps, entre mon corps et mes œuvres comme témoin d'une culture personnelle et collective d'une part, et le corps des autres, supposé ou réel, témoin d'autres cultures d'autre part.

Le corps de l'autre n'est déterminé que par des contacts directs et un récit d'extrapolation notionnel. Mon corps est une présence politico-esthétique exposante qui s'adresse, en général, à un public de différentes identités et cultures habitant à Montréal. La « fragilité » culturelle concerne, en premier lieu, ce rapport entre ces corps, celui qui appelle à voir et celui qui voit. Et voir est une rencontre phénoménologique³⁹ avec le champ sensible de l'œuvre. Mais voir ne se contente pas des éléments du champ visuel ou du sensible; il s'agit d'un construit hors champ de l'objet artistique lui-même. L'instabilité de l'ETI est de l'ordre de la « fragilité » de ce rapport des corps dont l'un pose un regard sur l'œuvre artistique et construit une image. L'image est ce construit, non pas seulement dans un champ interprétatif, mais aussi dans un ordre affectif à travers lesquels le spectateur se distancie de ce qu'il voit et se positionne en tant que sujet politique.

³⁹ Didi Huberman (2014) énonce que « [la] rencontre avec une image a d'abord lieu frontalement, c'est un moment extraordinaire, une rencontre avec les yeux, mais aussi avec le front, la bouche, les mains : c'est tout mon corps qui, tout à coup, tombe sur *La Dentellière* de Vermeer, par exemple (toute petite, bouleversante, inattendue). »

Ainsi le contact culturel ne se contente-t-il pas de refléter le processus du développement de l'œuvre, une image expérientielle du vécu, mais aussi une relation entre le spectateur et la tension proposée dans les œuvres. La « fragilité » et « l'éphémérité » relèvent de l'esthétique, de l'entrée dans le champ de l'œuvre proposée; le spectateur fait face à une tension de contact imagier culturel causant une forme d'étrangeté, et il risque même de confronter une déception visuelle. Il traverse une forme éphémère d'espace transculturel sans risque, mais avec une fragilité esthétique se rapportant à l'image de son propre monde.

D'ailleurs, ce contact est toujours conditionné par la place du regardeur et par celui qui est apte et intéressé à prononcer un avis sur l'œuvre d'art. Cette place est enveloppée par un champ culturel du lieu d'exposition de l'œuvre et par la tension entre la singularité de celui qui regarde et ce même champ.

1.3.4 La tension entre l'individu et la collectivité

Si l'on part des constats qui affirment que l'individu appartient à de multiples identités (Bhabha, 1994), qu'il habite dans l'intersection et la jonction de différents espaces (Serres, 1982) et que le contact culturel fragilise la culture elle-même (Tomas, 1996), que peut-on dire du rapport entre cultures, individuelles et collectives ?

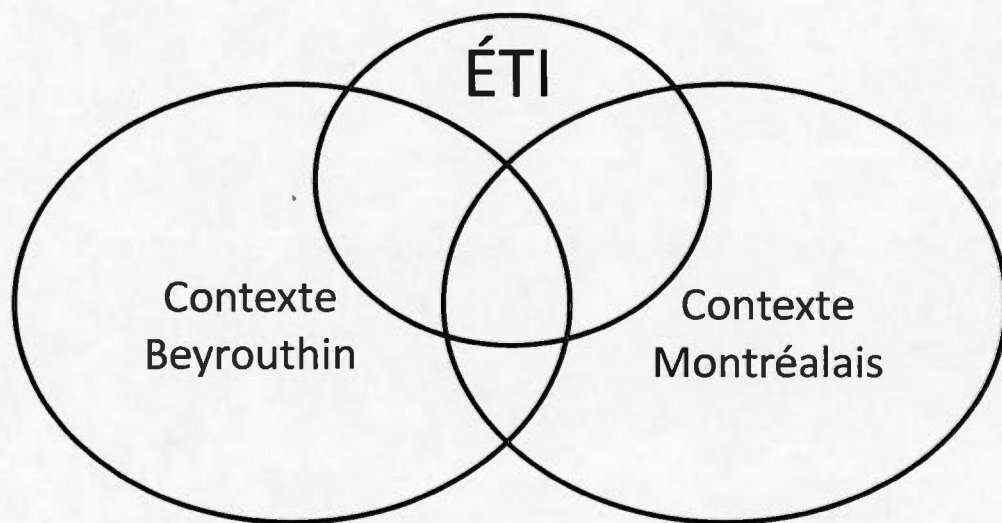
En se basant sur ces constats, la multiplicité des espaces configurés par des formes d'identité conditionnant la présence de l'individu à l'intérieur de sa communauté implique une limite de la lecture culturelle de l'individu à travers sa collectivité. La culture individuelle excède la délimitation de la culture collective et est conditionnée

par cette dernière et son langage (Augé, 2001). La hiérarchisation des niveaux culturels individuels n'est importante pour cette étude qu'à travers la « différence culturelle » comme étant un concept opérant pour la lecture du processus de développement culturel à l'intérieur de la collectivité. La tension est inévitable entre l'individuel et la collectivité : *« je suis athée venant d'un pays où le confessionnalisme religieux structure la Constitution du pays. »* Dans cet exemple, la tension est évidente et elle conditionne le statut de l'être social dans sa confession. On parle ainsi d'un athée chrétien arménien orthodoxe ! On peut nommer aussi ma présence dans une perspective identitaire de la sorte : un homme du quatrième âge, hétérosexuel immigrant libanais arabe arménien québécois nationalisé canadien.

À tout prendre, l'ETI, comme je l'ai délimité précédemment, est construit d'une forme d'hybridation de deux temps : des régimes esthétiques et des discours sociopolitiques dominants (Montréal et Beyrouth). Le déplacement entre Beyrouth et Montréal, l'exposition de l'œuvre, sa place et la place de celui qui la regarde participent aussi à la construction de l'ETI. Sur le plan visuel, cette dernière fonde toute l'œuvre qui se prête comme un objet en perpétuelle traduction selon le point de vue du spectateur mis dans une position de situation narrative.

Cette construction de l'ETI se base sur de multiples facteurs. Toutefois, elle est fondée sur une logique sous-jacente binaire qui participe principalement du déplacement du corps et de l'objet d'un lieu culturel à un autre (Beyrouth et Montréal). En effet, il s'agit de deux endroits comme lieux culturels qui délimitent et, même, cause la présence d'un troisième. Ces trois lieux proposent une logique ternaire des lieux de natures différentes, soit deux villes et un troisième (l'ETI) faisant partie de ces mêmes villes. Cette logique ternaire n'est pas opérante qu'à

travers les concepts proposés ci-dessus : le contact culturel, la traduction et la tension entre l'individu et la collectivité.



PARTIE II

Afin d'étayer mon propos sur les espaces-temps interstitiels, je mène dans cette partie une étude sur trois pratiques artistiques à travers des œuvres choisies et des paratextes. Dans le premier chapitre, je choisis l'œuvre intitulée *The Atlas Group* de Raad – un beyrouthin vivant à New York – et quatre récits autorisés, dont l'un est rédigé par l'artiste lui-même, alors que les trois autres sont rédigés par des écrivains dans un domaine connexe. Ce que j'aborde c'est le rapport d'échange dans les espaces investis par l'artiste comme le paratexte (le communiqué) et l'usage manqué par les lecteurs écrivains de la logique de « brouillage » qui régit toute la pratique de Raad, sans oublier de déceler l'espace-temps interstitiel dans cette pratique même.

Dans le second chapitre, j'analyse l'œuvre *Probe* de Tomas, artiste montréalais, selon une perspective sémiologique tout en signalant la place du spectateur face à la complexité des concepts qui lient l'œuvre à la démarche de l'artiste. J'aborde aussi le sujet implicite de la mémoire et de la mort, tout en éludant les discours interdisciplinaires portant sur l'image à travers l'histoire de la technologie et la mutualité culturelle et symbolique. Je fais ensuite une comparaison entre l'espace et l'être transculturels théorisés par Tomas, et l'espace-temps interstitiel objet de cette thèse.

Dans le troisième chapitre, j'étudie la pratique de Sadek, artiste beyrouthin, par le truchement d'un essai écrit par l'artiste lui-même, contextualisant et théorisant le concept qui travaille l'œuvre, *On the Labour of Missing*. J'aborde le rapport entre sa production linguistique et sa production en arts visuels. Je délimite aussi la place précaire du spectateur entre ces formes de production et je l'associe en quelque sorte à l'espace-temps interstitiel.

Dans la conclusion, je décèle les points communs entre ces trois pratiques et je décris mon intérêt tout en justifiant mon choix de celles-ci.

CHAPITRE 1

L'ETI

FICTION ET TRANSMISSION

LE CAS DU PARATEXTE DE THE ATLAS GROUP

La transmissibilité qui articule le travail de Raad fondateur d'Atlas Group⁴⁰ est envisagée en tant que sujet critiqué se rapportant au contexte libanais post-traumatique, à savoir celui de la guerre civile de 1975 à 1990. À travers cette question, qui est au cœur du rapport d'échange entre le sujet regardeur/lecteur et l'objet perçu, soit l'œuvre artistique, j'essaie de dénicher l'espace-temps interstitiel par le biais de la logique de pensée de Raad et de ses stratégies esthétique et politique. Pour ce faire, je prends en charge la fiction comme concept et ses aspects dans les œuvres de Raad. À travers le paratexte, j'étudie les questionnements qui sous-tendent l'œuvre d'AG⁴¹, lesquels portent sur les outils et les moyens de la création du récit de cette période traumatique. Le paratexte, attribué à des membres d'AG ou à d'autres organismes ou personnes connexes, constitue mon champ d'analyse en tant que récit autour de l'œuvre et en tant qu'espace interstitiel d'investissement esthétique et politique. En effet, « le paratexte se compose [...] empiriquement d'un ensemble de pratiques et de discours de toutes sortes et de tous âges [fédéré] sous ce terme au nom d'une communauté d'intérêt, ou convergence d'effets » (Genette, 1887, p. 8). Il s'agit de toutes formes de production de représentation portant sur l'œuvre ou autour de l'œuvre selon l'intérêt et la place de celui qui les produit. Cette définition préalable, que je limiterai dans mon étude à

⁴⁰ <http://www.theatalsgroup.com/>

⁴¹ AG désigne The Atlas Group.

quelques exemples types d'essais critiques, d'entretiens, de récits autorisés⁴² et de péri-textes, me permet, par un glissement du champ littéraire vers le champ des arts visuels, de redéfinir les espaces paratextuels investis par Walid Raad. Elle me permet aussi de m'interroger ultérieurement sur le rapport entre cet « ensemble de pratique et de discours » et entre la communauté où l'on diffuse. Enfin, j'aborde la question de la singularité du contexte de diffusion et son rapport avec le lecteur tout en dénichant une singularité d'un ETI.

La stratégie de brouillage qui travaille les archives d'AG et ses formes d'expositions réside principalement dans deux ordres d'expression comme genre, celui de la fiction et celui du documentaire. Cette Stratégie prend forme dans une contiguïté entre le réel et le non réel, entre le factuel et l'imaginaire. Aussi entremêle-elle les frontières spatiotemporelles diégétiques dans la narrativité des archives d'AG en proposant des organismes et des personnages à la fois réels et imaginaires, ainsi que des dates fictives et confusionnelles. Pour tirer au clair cette stratégie, il convient de contextualiser le récit archivé d'AG par rapport au récit de la guerre civile de 1975-1990.

2.1.1 Le brouillage des récits associés à la guerre civile

Avant d'entrer dans le cœur du sujet, j'évoque en me référant au site Web d'AG l'énoncé et la démarche de Raad afin d'en déchiffrer les caractéristiques. Mon choix du site Web se fait non pas dans un ordre de référence d'une documentation artistique, mais comme un complément de l'œuvre d'AG, puis-je dire aussi, comme une œuvre à part. En outre, ce site Web a été énoncé par Raad durant sa performance

⁴² Jean-Marc Poinot (1991) postule que les récits autorisés « sont seconds en ce sens qu'ils apparaissent après l'œuvre, après sa production ou dans sa dépendance lors de sa présentation. » (p. 202)

dans le cadre du Festival d'Ayloul à Beyrouth en 2000. En effet, selon l'énoncé dans le site Web, AG est un projet fondé en 1999 dont le dessein est de faire des recherches et de se documenter sur l'histoire contemporaine du Liban. L'un des objectifs est de localiser, préserver, étudier et produire des artefacts sonores, visuels, littéraires et autres qui tirent au clair l'histoire contemporaine du Liban. Dans cette perspective, AG a produit et trouvé plusieurs documents, notamment des cahiers, films, bandes vidéos, photographies et d'autres objets. En outre, il a organisé ces œuvres dans des archives appelées Atlas Group Archive. Ce projet prend forme dans des installations techniques mixtes, des projections de vidéo monobande, des essais visuels et littéraires et des conférences/performances.

Dans cet énoncé, AG se donne diverses tâches dans différentes disciplines relatives au champ de l'histoire, de l'archivage et de la production artistique. Cette stratégie ouvre un champ épistémique et esthétique qui rend l'analyse de l'œuvre de Walid Raad difficile sans contextualiser le rapport entre le récit structurant l'œuvre et les présuppositions qui accompagnent la réception de celle-ci. Pour élucider l'analyse, il convient de délimiter le champ d'étude dans le contexte des arts visuels, à savoir la « performance du paratexte ⁴³ ». Pourtant, l'analyse et l'étude du paratexte ne pourront pas esquiver le regard du point de vue d'un autre champ disciplinaire, en l'occurrence le récit historique et littéraire. Pour ce faire, je commencerai par un aperçu de l'histoire des guerres au Liban en me limitant à ce qui concerne l'objet du paratexte en question. En revanche, l'énoncé d'AG évoque l'histoire contemporaine du Liban et ne délimite pas une période spécifique. Par contre, tous les documents archivés dans AG ciblent une période entre les débuts des années soixante-dix et la clôture du projet en 2004, c'est-à-dire entre l'avant-guerre et l'après-guerre civile.

⁴³ Je fais allusion au concept de Phillippe Auslander (2006) portant sur la performance du document dans son article. Il y a un parallélisme entre le paratexte comme étant un énoncé théorique, descriptif ou analytique de l'œuvre et entre la performativité de la documentation de l'œuvre. J'explicite le rapport entre la performance et le paratexte à la fin de cette analyse.

Selon Raad, puisqu'il est difficile de parler de la guerre civile libanaise, il serait préférable d'évoquer les guerres au Liban⁴⁴. Mais parler des guerres au Liban est une tâche complexe due à la prolifération historique des guerres au Moyen-Orient, en l'occurrence au Liban. Sans entrer dans la généalogie des guerres qui peuvent facilement être associées aux guerres civiles du XIX^e siècle et à la colonisation ottomane, il est évident, selon les événements historiques, que les guerres puisent leurs origines au-delà de la création de l'État libanais. En effet, la Constitution libanaise a été créée en 1926 sous la tutelle de la colonisation française. Depuis, une série de guerres se sont poursuivies au Liban en relation avec des conflits historiques locaux et régionaux, d'un côté, et le conflit israélo-arabe, de l'autre⁴⁵. Ce qui nous intéresse ici c'est le début et la fin de la guerre civile de 1975 à 1990.

Le 13 avril 1975, les Phalanges libanaises (*Al-Kataïb Al-loubnania*) tuent tous les passagers musulmans d'un bus palestinien connu sous le nom du *Bus d'Aïn El-*

⁴⁴ Dans l'entretien (2002) avec Allen Gilbert, Raad dit : « It is difficult for us to speak of the Lebanese Civil War, and we prefer to speak of the wars in Lebanon ».

⁴⁵ En 1943, il y a eu l'Indépendance. Le bilan : quelques dizaines de « martyrs ». Après la création de l'État d'Israël en 1948 et la guerre des « Six jours » en 1967, de nouveaux facteurs entrent dans l'enjeu des histoires de guerres au Liban, entre autres, celui des 350 mille réfugiés qui constituaient 10 % de la population libanaise. En 1958 une guerre civile dure environ six mois et la marine américaine entre au Liban à la demande du président de la république libanaise Camil Chamoun. En 1968, 13 avions civils de l'aéroport de Beyrouth sont détruits par l'aviation militaire israélienne. En 1969, le pacte du Caire permet aux réfugiés palestiniens de s'armer et de prendre en charge l'auto-sécurité dans leurs camps. En 1973, l'armée libanaise affronte l'armée israélienne au sud du Liban qui perd de ses sept villages. **En 1975 une guerre complexe nommée la guerre civile libanaise se déclenche et se termine en 1990.** En 1976, l'armée syrienne entre au Liban pour « assurer la sécurité civile » à la demande du président de la république Elias Sarkis. Elle se retire du Liban en 2005, après quelques mois de l'assassinat du premier ministre Hariri. En 1978, l'armée israélienne envahit le sud du Liban jusqu'au fleuve Littani et puis elle poursuit une autre invasion en 1982 jusqu'à Beyrouth pour se retirer de la capitale après trois mois. En 1990, l'armée syrienne et des partis libanais alliés dits de « gauche » attaquent le Palais présidentiel là où le Général Aoun s'installe en tant que président de la république par intérim, alors qu'il est contesté par la plupart des partis libanais. On parle de la fin de la guerre civile. En 1996, l'armée israélienne bombarde le sud du Liban, et tue, entre autres, 101 personnes protégées par la FINUL au village Cana. En 2000, elle se retire du Liban sauf du village El-Ghajar et des fermes Chebaa. En 2006, elle entre au Liban pour combattre le Huzboullah dans une guerre atroce qui dure deux mois. En 2007, Husboullah entre en conflit principalement avec le Courant du Futur et envahit Beyrouth pour deux semaines. Etc.

Rimmaneh. Dans les littératures sur l'histoire contemporaine libanaise, on reconnaît que cet événement tragique constitue le début de la guerre civile, mais ce début est contesté principalement par les Phalanges. En 1989, l'accord de Taïf ayant lieu en Arabie Saoudite a été signé par tous les partis et les députés, instaurant un plan pour mettre fin à la guerre. Le général Michel Aoun qui s'érige en président de la République refuse l'accord de Taïf et est attaqué en 1990 au palais présidentiel par l'armée syrienne et ses alliés libanais⁴⁶. En 1990, on parle de la fin de la guerre civile. La guerre civile est terminée dans le sens où ses protagonistes se sont entendus pour finir cette guerre⁴⁷.

Dans cette chronologie d'événements, la conjoncture qui permet de faire le passage entre les deux situations de paix et de guerre est contestable et, pour mieux dire, brouillée. En d'autres termes, la limite temporelle entre le début de la guerre et sa fin est discutable. Dans ce contexte, la stratégie de brouillage de Raad dans le projet d'AG et le sujet de la guerre abordé pourraient être mieux saisis. Raad ramène l'indétermination des dates dans une forme de récit esthétique où les dates sont interchangeables et les informations glissées par l'entrelacement du réel et de l'imaginaire. L'œuvre sous forme d'une maquette *The Atlas Group (1989-2004)* exposée en 2008 à Beyrouth⁴⁸ en est l'exemple. Les dates de celle-ci sont incohérentes avec la date de la fondation d'AG en 1999. La substitution de l'année 1989 à celle de 1999 crée un récit dans le récit global d'AG; d'ailleurs cette dernière date est la même que celle de l'Accord de Taïf cité ci-dessus. Cette « architecture » des dates qui correspond, entre autres, à une logique d'un désir ou d'un besoin inconscient post-traumatique favorise des associations confusionnelles

⁴⁶ Exilé pour une quinzaine d'années en France, le général Aoun retourne au Liban en 2005 à la tête du « Courant patriotique libre », *attayar elwatani elhor*, représenté par un bloc assez important dans le gouvernement et le parlement libanais.

⁴⁷ La guerre civile de 1975-1990 est terminée, mais il y avait d'autres formes de guerres, voir note précédente.

⁴⁸ <http://www.sfeir-semmler.com/>.

« asynchroniques ». Elle ressemble à l'invention des personnages imaginaires membres d'AG où Raad s'insère en tant que membre et porte-parole, de sorte que l'auteur et le personnage s'entremêlent.

Ainsi pourrais-je dire que la stratégie du brouillage est opérée sur deux plans principaux autres que les deux ordres d'expression imaginaire et réel. Premièrement, il s'agit de l'asynchronisme⁴⁹ des dates dans les traductions des textes et dans différentes formes péri-textuelles. Cet asynchronisme est une sorte de désarticulation métaphorique de la chronologie des événements; il marque la stratification du nouveau récit dans les récits antérieurs. Selon les archives d'AG dans les fichiers de Type A (fichier autorisé), le carnet de **Dr Fakhoury** no 38 : *Already Been in a Lake of Fire_Notebook Volume 38* comprend des photos de voitures avec des commentaires qui correspondent au même modèle des voitures piégées et explosées au Liban entre « 1975 et 1991 ». Cette date ne correspond pas à la période inscrite en arabe soit 1975-1990, ١٩٩٠-١٩٧٥ (figure suivante). En outre, la date de production dudit carnet (1999) citée dans la rubrique « Specification » n'est possible puisque **Dr Fakhoury** est décédé selon le site Web en 1993. Cet exemple en est un parmi d'autres où les dates, correspondant à des événements précis (1975, 1989, 1990, 1991, 1999)⁵⁰ se répètent avec un glissement temporel pour désigner la date d'autres événements appartenant à la même période, guerre et après-guerre civile.

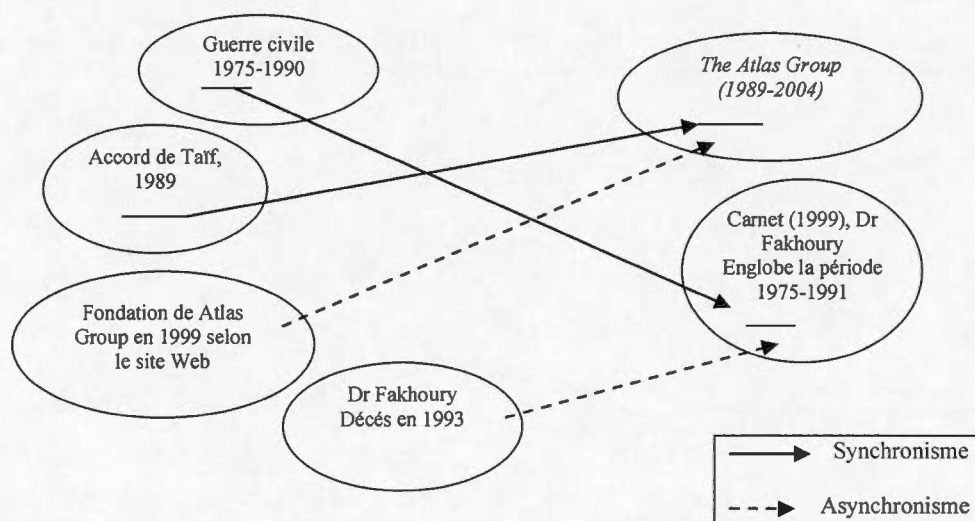
⁴⁹ J'utilise ce terme pour désigner le déphasage entre l'événement et sa date. Aussi pour le différencier des termes « hétérochronie » et « anachronisme » en littérature. J'aborderai ce dernier concept ultérieurement.

⁵⁰ Rappelons que 1975-1990 est la période de la fameuse guerre civile; 1989 l'accord de Taïf qui a mis fin à la guerre civile; 1991 l'année qui suit l'après-guerre; 1999 l'année de l'établissement d'AG.



Figures 2.1.1 W. Raad, Samples, files type A. *The Atlas Group Archives*, <http://www.theatalsgroup.org/>.

Deuxièmement, le brouillage s'opère non pas par l'asynchronisme des dates, mais par la coïncidence de celles-ci avec des événements différents; on parle du synchronisme concernant principalement les deux dates 1975 et 1989. Le brouillage se fait aussi par une sorte de calembour, en d'autres termes, par la contiguïté homophonique des noms propres (Maha Traboulsi et Mahia Traboulsi, Souha Bechara⁵¹ et Souheil Bachar), et par le voisinage de sens : Souha et Souheil signifient des étoiles (Petite étoile de la Petite-Ours et la Canopus) qui servent de guide, de repérage et renvoient au terme d'Atlas. Tandis que Bachar et Bechara qui signifient respectivement « annonciateur » et « Annonciation » s'associent au processus du témoignage. D'ailleurs, les présentations de Raad sont faites en langue anglaise. Ce qui fait que le sens des signes linguistiques échappe aussi bien au non arabophone qu'au non anglophone. Il est vrai que je signale ici la question de la traduction plus que celle du voisinage homophonique. Cette dénotation, me semble-t-il, indique le rapport étroit entre la compréhension du sens et la proximité homophonique dans le travail de Raad, de sorte que ce dernier déconstruit et redessine les lignes de séparation des relations dialectiques et des rapports de corrélation.



⁵¹ Mahia et Maha est le même personnage d'AG; Souha Bechara, nommée la survivante martyre, a été emprisonnée de 1995 à 2005 dans le camp Khyam au sud du Liban et dans une prison israélienne. Pour Souha Bechara voir l'article de Mark R. Westmorland (2009), « Post-Orientalist Aesthetics, Experimental Film and Video in Lebanon. »

Des interrogations peuvent être soulevées ici : cette stratégie de brouillage et ses formes sont-elles suffisantes pour parler de la fiction? Est-il nécessaire de songer au-delà de celles-ci pour penser la fiction ? Alors, comment définir la fiction ?

2.1.2 La fiction dans le paratexte

Selon Jacques Rancière dans *Le spectateur émancipé* (2008, p. 72), « la fiction n'est pas la création d'un monde imaginaire opposé au monde réel. Elle est le travail qui opère le *dissensus* [...]. Ce travail change les coordonnées du représentable ». Le dissensus, dit-il, est une rupture entre l'intention de l'artiste, la perception de l'œuvre dans un contexte de perception déterminé. Il est une discontinuité, une rupture entre effet et cause. Mais aussi, il est une reconfiguration de la place du corps, de ses tâches au sein du commun. Ce qui fait que le dissensus est une opération politique par opposition à la « police » qui assigne les places et les tâches des corps dans l'espace par le biais d'un ordre discursif. Ainsi Rancière fait-il une association de similitudes de sorte que le travail de la fiction implique celui de la politique⁵². Le réel qui est toujours l'objet d'une fiction est recomposé, réinventé par le travail du dissensus.

L'asynchronisme, le synchronisme et le calembour en tant qu'aspects de brouillage, créent-ils des ruptures, des dissensus en matière esthétique et politique ? J'ai analysé précédemment le rouage des signes sémantiques dans leurs significations et dans leurs formes. Selon la formulation de Rancière, cela n'est pas suffisant pour associer le brouillage à la fiction comme opération. En effet, le travail de la fiction dans AG se fait sur deux mesures en même temps : l'esthétique et la politique.

⁵² Pour Rancière (2007), la politique s'associe à l'émancipation tout en s'opposant à la police qui désigne l'ordre et la place des individus dans leur communauté. Le dissensus opère à travers l'émancipation, c'est dans ce sens que celle-ci s'associe à la politique.

Malgré la singularité du travail de Raad dans AG, la rupture esthétique entre son travail et les formes esthétiques contemporaines n'est pas évidente. La stratégie de brouillage et les types d'expression documentaire et fictionnelle peuvent être identifiés dans maintes pratiques en arts visuels depuis les années soixante⁵³. Et même en littérature : l'œuvre de Borges *Fictions* est très présente dans sa structure chez AG; pour citer un exemple en matière paratextuelle, il suffit de comparer le prologue deux de *Fictions* à l'énoncé du site Web d'AG⁵⁴. Ces péri-textes sont des éclaircissements du statut fictionnel de ce qui advient dans l'œuvre (*Fictions* et AG). Ainsi le dissensus dans AG ne tient-il que dans le glissement des stratégies esthétiques et épistémiques d'une discipline à une autre et d'un espace d'exposition à un autre (espace paratextuel). Mais aussi, cette rupture réside dans le déplacement de ces mêmes stratégies vers le Liban en tant que sujet. Ici, la fiction siège clairement dans ces ruptures. Pour reprendre la question posée dans le paragraphe précédent : l'asynchronisme, le synchronisme et le calembour en tant qu'aspects de brouillage créent-ils des ruptures, des dissensus en matière esthétique et politique ? Prenons un nouvel exemple paratextuel.

En 2002, un entretien entre Raad et Souheil Bachar a été publié dans la revue *Tamass (1) : Beirut/Lebanon*, (p. 122-137). Souheil Bachar est un personnage fictif libanais qui a été introduit comme témoin de son expérience d'enlèvement : *Hostage : The Bachar Tape (English Version)*, 2001⁵⁵. Il a été kidnappé dans les années 80 et mis dans la même cellule avec d'autres personnes (réelles) des États Unis enlevées par

⁵³ Je donne quelques exemples des artistes qui ont travaillé d'une manière ou d'une autre par le biais de l'expression documentaire et fictionnelle : Chris Marker, Harun Farocki, Douglas Heubler, Joseph Kosuth, Gerhard Richter, Christian Boltanski, On Kawara, etc.

⁵⁴ Borges (2007/1957, p. 9) énonce dans sa prologue que « Pierre Ménard, auteur de Don Quichotte, est irréel le destin que s'impose le protagoniste. »

⁵⁵ Selon le site Web d'AG, cette vidéo a été produite en 2001. Par contre dans le générique et à la fin de la vidéo, la date de production est 2002. Aussi cette vidéo a-t-elle été présentée à Beyrouth en 2000 dans le cadre du Festival Ayloul. Le rôle du personnage a été joué par le comédien libanais Fadi Abi-Samra. L'asynchronisme des dates se réitère encore une fois dans cette œuvre.

des groupes islamistes. Dans l'entretien, il n'y a aucun indice qui dévoile pour le lecteur, ni dans la forme ni dans le contexte de publication, la différence entre l'imaginaire et le factuel. En effet, dans la table des matières de la revue *Tamass*, la page, le titre et l'auteur sont cités clairement sans ambiguïté graphique : *The Atlas Group/ Walid Raad, Civilizationally, We Do Not Dig Holes To Bury Ourselves*. Sur les deux premières pages de l'article, un nouveau titre : *A Project by Souheil Bachar*, paraît sur un fond noir comme une image tirée d'une vidéo. Dans la troisième page de l'entretien, le titre cité dans la table des matières est placé en haut de la page dont le corps des caractères est à peu près semblable à ceux du texte tout entier, c'est-à-dire, il n'est pas mis en relief (voir figures suivantes).

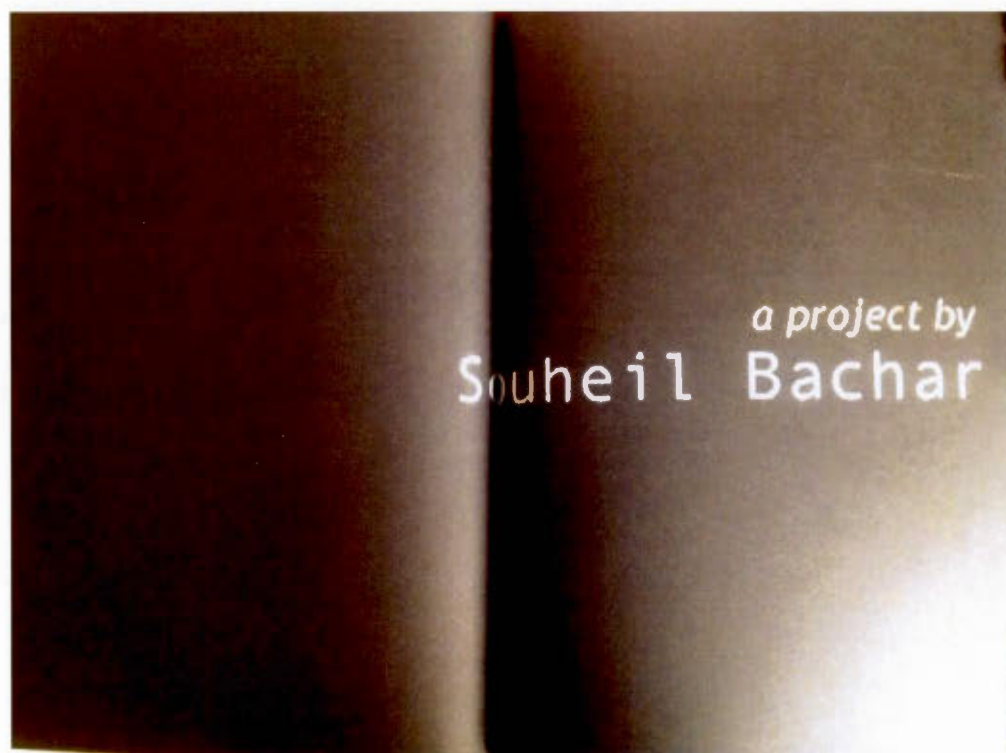


Figure 2.1.2 Les deux premières pages de l'article de Raad dans *Tamass*; par cette mise en page, Souheil Bachar se présente comme l'auteur de ce qui suit dans l'article/entretien.

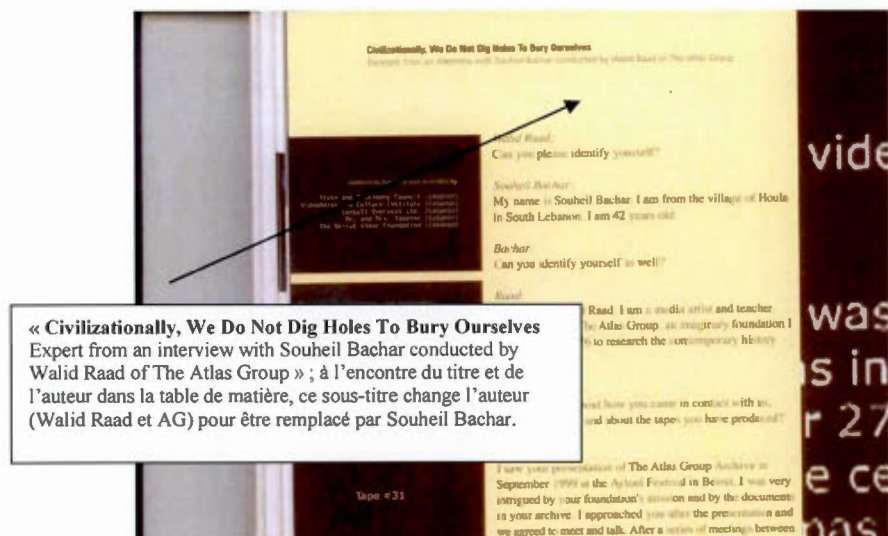


Figure 2.1.3 La troisième page de l'entretien de Raad dans *Tamass*.

Cet usage graphique rend la lecture confuse et met en relief le projet de Souheil Bachar plus que celui d'AG de Raad. Loin que Raad, à titre d'auteur, accorde un entretien à une autre personne, c'est Souheil Bachar qui prend la place de l'auteur : auteur d'un projet de témoignage (voir la vidéo dans le site Web d'AG et l'entretien en question)⁵⁶. En dépit de la stratégie évidente d'embrouillement et de la difficulté de témoigner, la substitution du personnage témoin à l'auteur (Raad) est un « acte » politique à travers lequel le témoin exerce son autonomie, comme les kidnappés américains, dans le discours de témoignage « médiatique occidental »⁵⁷. L'autonomie consiste dans la tentative de prise de parole égale à celle des autres kidnappés malgré les contraintes de la traduction, la perte et le parasitage. Le remplacement d'un objet de témoignage par un sujet/témoignant opère comme un dissensus, une rupture avec un ordre de discours qui désigne les places et les fonctions des corps (des kidnappés)

⁵⁶ *File Type A, Hostage : The Bachar Tapes (English Version)* dans <http://www.theatlasgroup.org/>.

⁵⁷ L'expression « médiatique occidentale » me semble floue. Je désigne par celle-ci le centre du pouvoir de diffusion, principalement étasunien, par rapport à la périphérie du Proche-Orient (j'exclus Al-Jazeera).

selon leur appartenance géopolitique. Souheil Bachar, un parmi les milliers de kidnappés de la guerre civile libanaise, a pris la parole dans le récit de l'entretien (de la vidéo citée ci-dessus) relatant son expérience en tant qu'otage. Dans la diégèse de l'œuvre, il est question de changement de place de celui qui désormais prend la parole et raconte son propre récit dans un espace médiatique (l'entretien publié dans un magazine). En effet, dans cet entretien entre Raad et Souheil Bachar, le réel a subi un acte de fictionnalisation dans le sens rancien, un dissensus, et a pris forme dans la stratégie de brouillage. Ainsi puis-je dire que le brouillage à travers les deux ordres d'expression documentaire et fictionnelle dans la pratique de Walid Raad n'est pas une *fiction*, mais plutôt une forme singulière de cette *fiction*. L'asynchronisme, le synchronisme et le calembour en tant qu'aspects de la stratégie du brouillage constituent les tactiques de la *fiction*.

2.1.3 La fiction et la traduction anticipée

Je prends comme exemple un récit autorisé (un communiqué) publié dans un site Web en 2001 dans le cadre du « Kunsten Festival des arts. »⁵⁸ Cet exemple marque la traduction comme opérateur principal de la stratégie du brouillage. Le texte de ce récit n'est pas signé et est présenté dans trois langues : le néerlandais⁵⁹, l'anglais et le français. En comparant les textes, le lecteur découvre dans l'enjeu de la traduction une autre tactique de brouillage des récits dans lesquels s'installent le glissement de sens, la restructuration du texte, la proximité homophonique et synonymique, et

⁵⁸ *Fishing for Documents : Case Studies for the Atlas Group* dans <http://archive.kfda.be/fr/2001/stl/stl21.html>.

⁵⁹ J'ai traduit le texte néerlandais en français par le traducteur Google, non pas pour le comparer mot à mot avec les textes anglais ou français au niveau linguistique, mais plutôt pour découvrir la structure du texte néerlandais et les différences flagrantes. Par exemple, le texte néerlandais évoque une nouvelle citation d'une artiste libanaise, Amal Saadé qui a exposé en 2000 dans le même festival. Toutefois, je limite la comparaison avec les textes anglais et français pour ma méconnaissance de la langue néerlandaise.

l'asynchronisme⁶⁰. Les trois (et mêmes) textes introduisent la démarche de Raad en commençant par un aperçu sur la guerre civile, puis par ses études, ses filiations théoriques (Benjamin, Proust, Bergson), l'origine d'AG dans le contexte de la guerre civile libanaise et sa fondation en 1976 par Maha Traboulsi. Ce qui nous importe ici c'est principalement le déphasage et le glissement informationnel; je cite le premier paragraphe des deux textes :

De 1975 à 1990, près de quinze années – plus de 5.000 jours –, un pays tout entier n'a pour quotidien que les tirs, les bombes, les massacres : une interminable guerre. Les armes déposées, le Liban coule la chape sur ses plaies ouvertes, amnistie les têtes agissantes du conflit. La guerre est affaire close. On rase les ruines pour édifier au plus vite les façades de la paix et construire l'image d'une identité nationale. Le centre de Beyrouth, centre des affaires, fait l'objet d'un spectaculaire projet architectural et urbanistique. Les intellectuels s'interrogent : le présent peut-il se bâtir sur l'amnésie ?

In 1991, following the Taïf agreements signed in Saudi Arabia, Lebanon's warring parties surrendered their arms and started to work together peacefully within the framework of a revised constitution. The agreements heralded a sense of optimism and hope among the Lebanese, one that was soon shattered by the continued fighting in South Lebanon, and by the realities of a post-war economy.⁶¹

La différence est remarquable entre ces deux paragraphes. Il n'est plus question de savoir lequel des textes est original et lequel ne l'est pas, même si on sait que Raad est principalement anglophone. De même, il n'est ni question d'une traduction authentique ni celle de reflet⁶². Il est plutôt une « figure de style » ou pour mieux dire une métaphore de restructuration des discours où les trois textes font une extension de la périphérie de la même œuvre dont le titre est cité en anglais dans les trois textes; « Walid a 8 ans à Beyrouth quand s'enflamme la guerre civile entre Phalangistes

⁶⁰ J'évoque ici l'asynchronisation ou l'imprécision dans et entre les trois textes et les événements : « Taïf agreements were signed in 1991 » sachant que la date réelle de l'accord de Taïf est 1989 ; « In 1993 he returned to Beirut for a year with Jayce Salloum » et « Il retourne à Beyrouth en 1992 avec Jayce Salloum ».

⁶¹ <http://archive.kfda.be/fr/2001/stl/stl21.html/> et <http://archive.kfda.be/en/2001/stl/stl21.html/>.

⁶² Je fais allusion à la question d'authenticité de la traduction chez W. Benjamin (1972/2009a) dans son texte *La tâche du traducteur*. Il dit que : « Pour saisir le rapport authentique entre original et traduction, il faut procéder à un examen dont le propos est tout à fait analogue aux raisonnements par lesquels la critique de la connaissance doit démontrer l'impossibilité du reflet. » (p. 249)

chrétiens et militants palestiniens, musulmans et druzes »⁶³ et « He was eight years old when civil war broke out in Beirut between Christian and Palestinian, Muslim and Druze militias⁶⁴. » Les différences de signification entre ces deux phrases sont évidentes. Au lieu de parler des milices chrétiennes et palestiniennes, musulmanes et druzes, on précise davantage dans le texte français les protagonistes de la guerre, afin de mettre en relief le conflit entre Phalangistes et militants palestiniens. Évidemment, les deux phrases simplifient énormément la guerre civile si on se réfère au discours médiatique des gouvernements, celui de la France et des Etats-Unis, à titre d'exemples.

Mais le déphasage de sens ne tient pas compte seulement de l'association automatique du paratexte aux divers discours : le français à la France ou l'anglais aux États-Unis ou bien en Angleterre. Il s'étend au-delà de ces associations pour atteindre même les discours locaux (libanais) collectifs et individuels.

“Pour Maha, il faut [...] s’attacher à produire les preuves oculaires qui renseignent sur les troubles psychiques et fonctionnels suscités par l’expérience traumatique [”]. Son ‘analyse’ est géopolitique et sa recherche se traduit sous une forme artistique : “la production de véritables ‘documents hystériques’ suscités par la guerre et leur confrontation avec le public, sans assurer cependant la garantie d’un quelconque apaisement...”

[Citation de Maha:] “We have to discover, in the sense that we have to invent the stories that will convincingly establish in popular minds a link between the detected hysterical symptoms and the traumatic events and situations that have produced such symptoms. We have to integrate these traumatic events into the associative chain of meaning in language, and as such to diffuse their affective power to disrupt our healthy functioning.”⁶⁵

Ces deux citations dénotent un rapport entre, d’un côté, un discours artisticopsychanalytique et « géopolitique » et, d’un autre, la singularité et la culture

⁶³ <http://archive.kfda.be/fr/2001/stl/stl21.html/> et <http://archive.kfda.be/en/2001/stl/stl21.html>.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*

du public. Il y a une confrontation entre expérience individuelle et une autre collective.

Ainsi la traduction s'insère-t-elle dans ces différents discours en tant que glissement de la fonction de traduction elle-même. Par ce déphasage significatif, elle anticipe la lecture et l'appréhension des textes en tant que texte unique afin de décentrer et même de démultiplier ce qui est originel. Cette tactique de déconstruire « la tâche du traducteur » rend les récits, portant d'une manière ou d'une autre sur la guerre, instables et en perpétuelle interprétation. Cette interprétation n'est pas seulement une « activité infinie, ouverte par les dispositifs de signes » (Hecquet et Prokhoris, 2007, p. 137), mais aussi des symptômes traumatiques⁶⁶. Le traducteur/auteur change de place et se met du côté d'un traumatisé de guerre qui souffre de réminiscence où la mémoire épisodique et sémantique s'articule autrement. La fiction s'insère dans ce changement de tâches entre un traducteur « fidèle » et un autre traumatisé, et prend forme dans un transfert d'informations perturbées et bien sûr connotatives.

Il est clair qu'il y a, durant cette forme de traduction métaphorique, une perte, un changement et pour mieux dire une réinvention. Y a-t-il dans cette réinvention du bruit informationnel, du parasite ou du bruissement ? Dans la partie suivante, évoquons quelques exemples plus clairs dans lesquels le transfert d'informations est perturbé, non pas par Raad mais plutôt par d'autres écrivains.

⁶⁶ Dans le paratexte de Raad, on évoque les « documents d'hystérie ». Il est question d'animisme, de créer une âme aux documents des archives d'AG. Le document devient sujet hystérique et « c'est de réminiscence surtout que souffre l'hystérique » (Freud et Breuer, 1895, p. 5). Il me semble que le paratexte ne fait pas appel aux symptômes propre à l'hystérie, mais à des aspects de mécanisme de défense d'un hystérique, lesquels peuvent être associés à d'autres maladies mentales ou tout simplement à une réaction de stress : le refoulement, la conversion, le déplacement, etc.

2.1.4 Le bruissement de la transmission

Le lecteur, qui ne connaît pas les travaux antérieurs de Raad et sa stratégie imaginaire et factuelle, est porté à fonder sa lecture sur des récits imaginaires en tant que récit réel. D. Al-Kassim (2002), écrivaine et professeure de littérature comparée, publie dans la revue *Parachute* portant sur Beyrouth un article intitulé « Crise de l'invisible, découvrir l'esthétique de l'hystérie dans la politique de l'art et l'archéologie de la nouvelle Beyrouth ». Elle fonde une partie de son article sur des citations des personnages fictifs : Maha Traboulsi ; Ziad abdallah et Farah Awada. Dans sa bibliographie, elle cite deux références dont les auteurs sont contestés; un texte en langue française publié dans le site Web du « Kunsten Festival des arts 2001 »⁶⁷, et un article publié en 1999 dans la revue *Public Culture* signé par Walid Raad, Ziad Abdallah et Farah Awada et intitulé : « Missing Lebanese Wars, a Project by Walid Raad ».

Malgré l'énoncé explicite de la démarche d'AG dans le site Web et les énoncés aux débuts des présentations/performances, les lecteurs et les auditeurs sont portés à confondre entre personnages réels et personnages imaginaires. Raad énonce ce qui suit :

I also always mention in exhibitions and lectures that the Atlas Group documents are ones that I produced and that I attribute to various imaginary individuals. But even this direct statement fails, in many instances, to make evident for readers or an audience the imaginary nature of The Atlas Group and its documents (Gilbert et Raad, 2002).

Mais il y a d'autres types d'usage confusionnel, lesquels concernent cette fois-ci l'asynchronisme des dates. Deux exemples : dans la revue *Bomb*, Gilbert (2002) publie un entretien avec Raad dans lequel il confond des dates attribuées dans AG à

⁶⁷ Ces textes ont été analysés dans la partie précédente.

un travail de Dr. Fakhoury (1975-1991) et les années de la guerre civile (1975-1990). De même, Lavoie (2008a, 2008b) fait un glissement similaire de ces dates dans son article publié deux fois avec des titres différents dans les publications *L'Indécidable* et *Photojournalisme et Art contemporain*.

Bien qu'il existe des nuances entre les exemples, il y a une ressemblance dans le caractère de transmission d'informations confusionnelles par des écrivains experts. Il est difficile d'aborder les conditions probables qui ont ramené ces écrivains à entrer dans l'enjeu de brouillage de Raad. Il convient peut-être d'évoquer la forme d'énonciation et son ordre dans AG pour appréhender l'enjeu de la déformation informationnelle. D'ailleurs, la singularité de la transmission ne peut pas être saisie seulement à travers l'acte de la traduction comme étant un acte de lecture, mais aussi à travers cette déformation en tant qu'acte manqué. Cette singularité dépend de trois facteurs : la structure du paratexte et son rapport avec l'œuvre, la forme et la condition de l'énonciation du paratexte et le lecteur comme être culturel. Raad l'exprime clairement en opposant l'énoncé sur le caractère fictif des documents d'AG à l'effet sur l'audience et le spectateur :

This confirms to me the weighty associations with authority and authenticity of certain modes of address (the lecture, the conference) and display (the white walls of a museum or gallery, vinyl text, the picture frame), modes that I choose to lean on and play with at the same time (Gilbert et Raad, 2002).

En me basant sur les analyses ci-dessus, je pourrais dire que le bruissement est contigu à l'effet du brouillage dans le paratexte. Je parle du bruissement parce que l'ordonnancement dans AG des éléments diégétiques du récit paratextuel concernant la mémoire épisodique et sémantique, le réel et l'imaginaire, crée une logique de pensée en déphasage avec la présupposition du lecteur. Cet ordonnancement s'apparente à une sorte de transmission bruyante dans et entre le récit paratextuel d'AG. La répercussion de ce bruissement rend la réception parasitée – selon la culture

du lecteur – en matière informationnelle et « juste » en matière logique de pensée.

Ici, l'intention consciente ou inconsciente se joue dans la lecture du paratexte d'AG et dans la création d'autres récits paratextuels. Je pars de la plus probable supposition, c'est que les écrivains cités ci-dessus n'avaient pas la consciente intention de réitérer la logique de pensée d'AG.

En effet, Al-Kassim s'approprie la logique du bruissement de la transmission et anime la coexistence des personnages réels et imaginaires du récit d'AG. Cet acte s'apparente à un acte manqué où le désir de connaître un passé traumatique se fait par l'acte de se voir mentalement⁶⁸ ailleurs, dans un autre temps. Ce passé traumatique est sujet dans l'article d'El-Kassim. Tandis que dans les textes de Vincent Lavoie et Allan Gilbert, ce passé est un objet de mode de présentation et d'énonciation. Vincent Lavoie et Allan Gilbert s'intéressent, selon l'objectif de l'essai, à la logique de pensée d'AG plus qu'à la singularité de ce passé traumatique. Cela n'a pas empêché l'induction d'un lapsus, à savoir l'asynchronisme des dates, c'est-à-dire du récit sur la guerre civile (1975-1990) et le récit de Dr. Fakhoury sur les voitures piégées (1975-1991). Cette association qui sous-tend le lapsus est une logique compréhensible, mais mal menée par les écrivains, car, d'un côté, il y a toujours un acte de guerre qui s'étend après la fin de la guerre civile et, d'un autre, il y a un déphasage de date avec toute la littérature libanaise sur l'histoire de cette période dramatique.

Dans les deux cas, il y a usage de la logique de pensée d'AG articulée par la stratégie du brouillage. Cet usage est au cœur de la question de la transmissibilité; la question ne concerne pas en particulier la quantité ou la déformation de l'information, elle porte plutôt sur la forme de la transmission des connaissances dans différents espaces

⁶⁸ « À propos de la Shoah, Georges Didi-Huberman écrit que pour “savoir il faut s'imaginer” » (tel que cité par Lavoie, 2008a, p.133).

culturels comme lieux de mémoire diversifiés. Le bruissement est la forme de cette transmission à travers laquelle le code, le bruit⁶⁹ et le mode de pensée canalisent la transmission du paratexte.

Ce bruissement de la transmission propose une nouvelle place du lecteur/producteur d'un récit paratextuel dans la mesure où ce lecteur/producteur fait un usage non intentionnel de cette logique de pensée. Il y a un acte imprévu de fictionnalisation.

Puisque j'ai abordé les trois facteurs qui charpentent la transmission, la condition et le mode de présentation de l'œuvre, il reste à pointer le rapport entre le contexte de présentation et le contexte diégétique du récit paratextuel dans AG. Le paratexte peut-il créer un espace-temps interstitiel ? Y a-t-il dans ce cas un anachronisme ? Si oui, à quel niveau ?

2.1.5 L'anachronisme et l'espace-temps « transculturel⁷⁰ »

L'anachronisme [...] n'est pas la confusion des dates, mais la confusion des époques. Or les époques ne sont pas de simples découpages du continu des successions. Les époques marquent des régimes de vérité spécifiques, des rapports de l'ordre du temps à l'ordre de ce qui n'est pas le temps (Rancière, 1996, p. 55).

Rancière crée une médiation entre le « temps » comme succession de passages et de transformations, et « l'éternel » en tant qu'ordre de discours et d'habitus. Ainsi,

⁶⁹ J'évoque l'analyse sur le code et le bruit de Tomas (1996), « Communication's Double Logic And the Genesis of Transcultural Space » (p. 64-66); l'espace transculturel qui est le produit d'une rencontre culturelle, d'un contact culturel éphémère et fragile est conditionné par la fausse ou la surreprésentation menée par le sujet regardant et créant un récit sur l'Autre comme être culturel.

⁷⁰ Au lieu de l'ETI, j'ai utilisé le terme « transculturel » de Tomas pour marquer la fragilité et la temporalité transitoire de la transmissibilité d'un savoir général. Il n'est pas question d'un espace-temps d'hybridité fondé sur la traduction des activités culturelles comme dans le concept du tiers-espace de Bhabha, il s'agit plutôt d'une dislocation, d'une rupture interstitielle en terme de manque et de difficultés de représentation et de prise de parole.

« l'anachronisme ne concerne pas une question de faits, il concerne une question de pensée » (*Ibid*, p. 58). En partant de ces acceptations, je pose les interrogations suivantes : le paratexte de Raad est-il question d'anachronisme ? Y a-t-il une confusion d'époques ?

Si je considère que l'histoire contemporaine du Liban appartient à un temps différent de celui où l'on expose les paratextes, y aurait-il une coexistence des deux époques ? Dans le cas de la stratégie de brouillage d'AG, je pourrais répondre par oui. En effet, l'anachronisme se rapporte à deux temps, à deux modes de pensée et de chronologie de différentes histoires; un temps qui est lié à une « époque » dramatique, à savoir la guerre civile, dont l'ordre du temps est articulé par des discours principalement confessionnels⁷¹, et un autre lié à une « époque » dont l'ordre du temps bien établi culturellement, s'étend et même s'impose aux autres temps. Ce dernier est établi puisqu'il s'offre du moins comme le lieu de représentation où se rencontre avec tension ces deux temps par le truchement de leurs propres récits (*Hostage : The Bachar Tape (English Version)*, 2001).

Où se situe le paratexte en question ? Est-il question de la place de diffusion et de l'accessibilité ? Pour répondre à ces questions, il convient d'alterner deux niveaux de lecture : celui du texte et celui du lieu de diffusion. Les paratextes que j'ai pris comme exemples sont publiés principalement dans des revues et des sites Web nord-américains et européens. Cela délimite et facilite la tâche d'analyser l'anachronisme, mais aussi soulève la question de la relativité de l'anachronisme par rapport au lieu et à la forme de présentation.

En effet, les paratextes sont écrits dans des langues autres que l'arabe qui est la

⁷¹ Le « confessionnalisme » est un terme qui dérive de la constitution libanaise à travers laquelle le partage des postes gouvernementaux s'appuie au prorata de la démographie religieuse.

langue maternelle du sujet parlant de l'histoire contemporaine du Liban. Et ils sont diffusés principalement hors Liban et éventuellement pour un lecteur qui, n'ayant pas vécu l'expérience traumatique et n'ayant pas assimilé les récits de ladite histoire, n'admet pas et ne saisit pas la logique dominante de l'ordre du discours confessionnel ni ses dérivés. Mais le « sujet » qui est un « objet » pour ce lecteur a été énormément médiatisé. Ce lecteur est concerné par cet « objet » qui est aussi, dans un sens contraire, un « sujet » d'AG.

Ce paradoxe crée à travers cette rencontre anachronique un va-et-vient entre « sujet » et « objet ». Il s'arrime avec la stratégie de brouillage en créant un espace et un temps interstitiels. Un espace d'instabilité dans un ordre de temps qui n'appartient ni à celui du Liban ni aux lieux où l'on diffuse le paratexte. Cette instabilité et ce déplacement de va-et-vient construisent de multiples ruptures selon la considération de l'ordre du temps spécifique. Ainsi l'anachronisme dans notre cas d'étude s'opère-t-il comme une fiction dans le sens ranciérien.

À tout prendre, l'objet et le sujet qui énoncent des propos portant sur une période traumatique dans AG appartiennent au Liban. Toutefois, Raad vit et travaille principalement à New York et sa pratique est exposée dans le réseau artistique international (musées, biennales, etc.). Par la logique de brouillage, Raad amplifie la tension entre la localité de l'objet et du sujet diégétiques et le bruissement coudoyant le spectateur qui n'appartient pas à cette localité. Un « contact culturel » se fait au début non pas par une ignorance primaire de l'autre, mais par une stratification des aprioris et par un embrouillement de la transmission de la connaissance et du savoir. Raad ne facilite pas la tâche du spectateur; formellement, il construit un travail bien organisé avec une logique d'ordonnancement, lequel sous-tend des labyrinthes où toute cette logique s'effondre dans une conjoncture d'illogisme. Raad investit les espaces probablement méconnus par le spectateur afin de réitérer un état d'être de

l'après-traumatisme se manifestant par des réactions hystériques, à savoir les symptômes de la souffrance de réminiscence. Si l'on exclut les expositions à Beyrouth, le « contact culturel » se fait entre un spectateur qui n'a pas vécu de guerre et le travail d'AG. Ce contact est culturel par excellence et relève de deux temporalités, celle du spectateur et celle de l'objet regardé. Il construit un des piliers de l'espace-temps interstitiel. À cela s'ajoute l'investissement du paratexte ou le récit autorisé. L'importance de cet espace investi participant de la structure de l'œuvre ne concerne pas seulement la situation périphérique du paratexte, mais aussi la déconstruction de la logique de traduction.

Raad ébranle toutes les balises constituant la prestation de l'œuvre et éprouve les frontières des récits de traumatisme en tant que récits relevant de l'esthétique et du politique. Il change les places de celui qui prend la parole et lui confère de nouvelles tâches, il sépare entre formes d'énonciation et « ordre de discours », enfin il crée un espace-temps interstitiel sur les frontières des balises des expositions, dont l'ordre du temps – qui semble un désordre – est basé sur la perte, la confusion et les associations de sens et de représentations.

CHAPITRE 2

PROBE DE DAVID TOMAS

LE SPECTATEUR DANS L'ETI ET LA MORT INACHEVÉE

L'analyse de l'œuvre vidéographique, *Probe*⁷² (2006) de Tomas prête à une lecture de la temporalité de l'espace interstitiel et de ses caractéristiques structurelles des opérations d'échange. Cet espace est qualifié par Tomas de transculturel, lieu de transfert et de mutualité culturels. Je mène en premier lieu une étude iconographique et sémiologique de la narrativité séquentielle et des éléments symboliques de la vidéo. Je fonde mon étude sur l'œuvre elle-même et sur une communication personnelle avec Tomas en 2012 traitant de sa pratique artistique et particulièrement de *Probe*. J'envisage en deuxième lieu la complexité non pas sur le plan formel, mais sur celui de la stratification des « îlots d'informations », liée aux codages et décodages de multiples disciplines (histoire des sciences, anthropologie culturelle et symbolique, etc.) et aux intérêts théoriques et critiques cumulés par Tomas. J'aborde en troisième lieu la « déstabilisation » du spectateur par le voisinage des symboles appartenant à des temporalités différentes. Je prends enfin en charge le paradoxe de l'éphémère de l'ETI à travers la répétition (la boucle), ainsi que le paradoxe de l'inachèvement de la mort (la chute interminable et l'espace transitoire sans issue), et ce, à travers la complexité d'une conjoncture narrative de multiples points de vue.

⁷² <http://www.davidtomas.org/>.

2.2.1 « Une œuvre simple d'une certaine manière »

Le titre « Probe »⁷³ est thématique, proposant au spectateur une voie d'exploration, de recherche et de quête. Le spectateur est censé se mettre debout pour 10 min 35 s regardant une vidéo en boucle, projetée sur un mur et composée de deux cadres clôturés par une bande noire. L'œuvre semble être formée de deux vidéos qui se jouxtent sur un fond noir avec un travelling et des mouvements iconographiques lents.

Le cadre de droite est un travelling avant dans un espace/passage anonyme et dont le mouvement à vitesse lente parfaitement stable enfonce la surface du plan et est interrompu par une coupure rapide vers une capture blanche. Le tout crée l'impression d'une entrée à l'intérieur du passage avec un sentiment de survol et il est coupé par un saut répétitif enchaîné sur un fond blanc vers des séquences toujours dans le même espace de passage. Ce mouvement séquentiel (6 séquences) et fluide crée avec la boucle d'une minute un coincement dans le passage et une impression d'un mouvement dans un lieu aquatique. Le passage est solitaire et incertain.

Le deuxième cadre de *Probe*, celui de gauche, admet le même mouvement que celui de droite, mais cette fois-ci dans un mouvement vertical descendant et répétitif d'un petit bonhomme au parachute dessiné graphiquement par des lignes rouges sur un fond blanc. Ce mouvement commence en haut et finit en bas, puis il est coupé par un fond rapide et noir pour enfin réitérer la chute. Cette coupure (fermeture/ouverture au noir), qui ressemble à celle du premier cadre, accentue l'inachèvement de la chute; le bonhomme semble tracer une ligne verticale par sa chute avec une vitesse constante sans ouvrir le parachute ni atteindre le sol. Cette chute est interrompue (après 90 s)

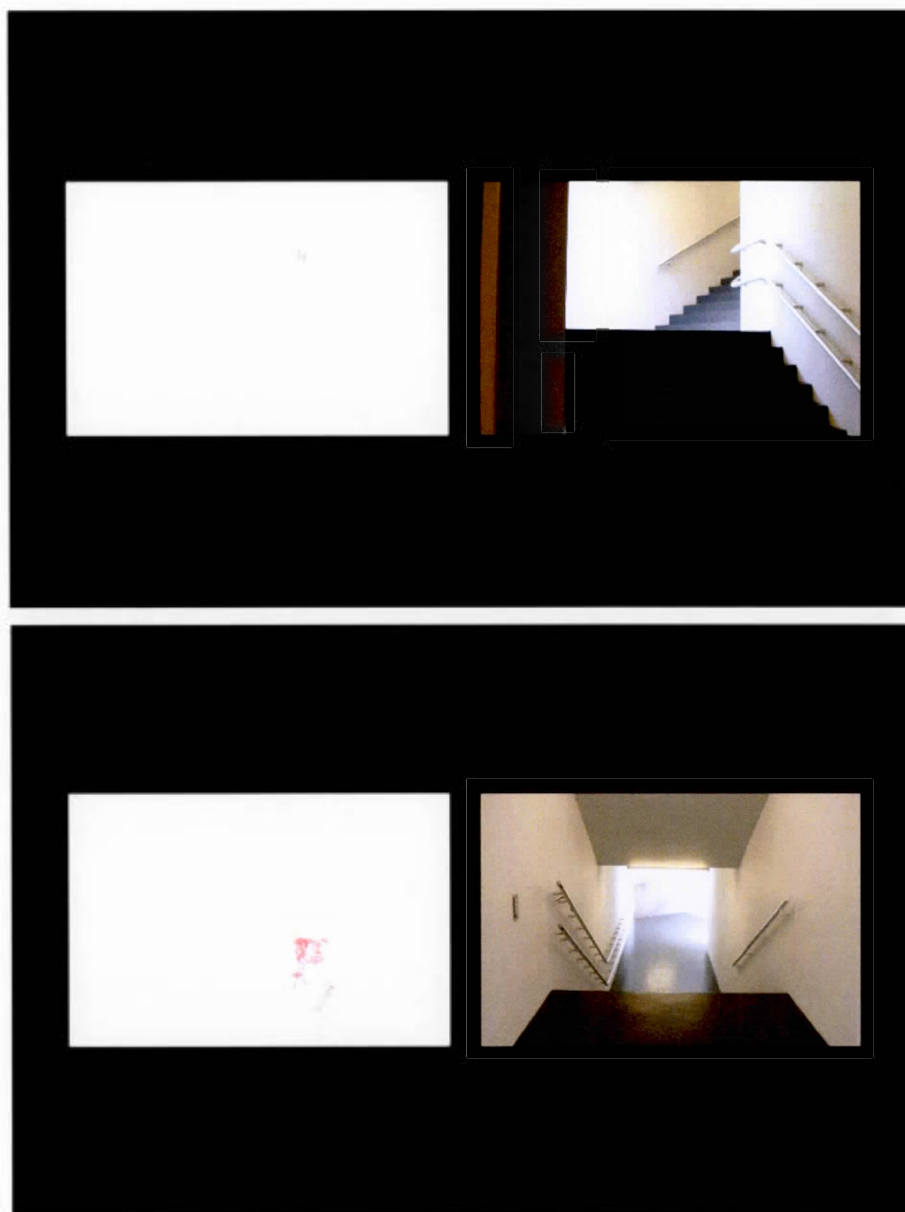
⁷³ David Tomas, *Probe*, 2006, video HD, 10 min 35s. Cette œuvre a été présentée en 2008 au centre d'artistes Dazibao (<http://www.dazibao-photo.org/>) dans le cadre d'une exposition collective intitulée *Fonction/Fiction*.

par l'apparition d'un dessin graphique en noir d'un crâne (casque de réalité virtuelle) dont le cerveau apparaît filigrané, s'étendant vers l'extérieur du crâne. Au moment où le bonhomme atteint le crâne, il disparaît et colorie l'intérieur en rouge. La rencontre entre le bonhomme et le crâne se répète, pour quelques secondes, cinq fois avec l'apparition d'un extrait d'un film amateur ancien en noir et blanc. Cette apparition qui débute par une ouverture au blanc vers l'image mobile, avec un mouvement saccadé et un peu rapide, se place à gauche dans le premier quart du cadre et finit par une fermeture au blanc. Elle semble surgir de l'intérieur du cadre blanc vers le point de vue du regardeur avant de disparaître. Elle oppose le travelling avant (mouvement de l'extérieur vers l'intérieur du champ visuel) du premier cadre de droite, soit le passage, et ce, par un mouvement de l'intérieur vers l'extérieur. Ce qui fait que la narrativité se construit d'une façon linéaire : au début, le passage dans le couloir, puis la chute du bonhomme suivie d'une rencontre avec le crâne devenu rouge et, enfin, l'apparition et la disparition du film (figure 2.2.1 et 2.2.2).

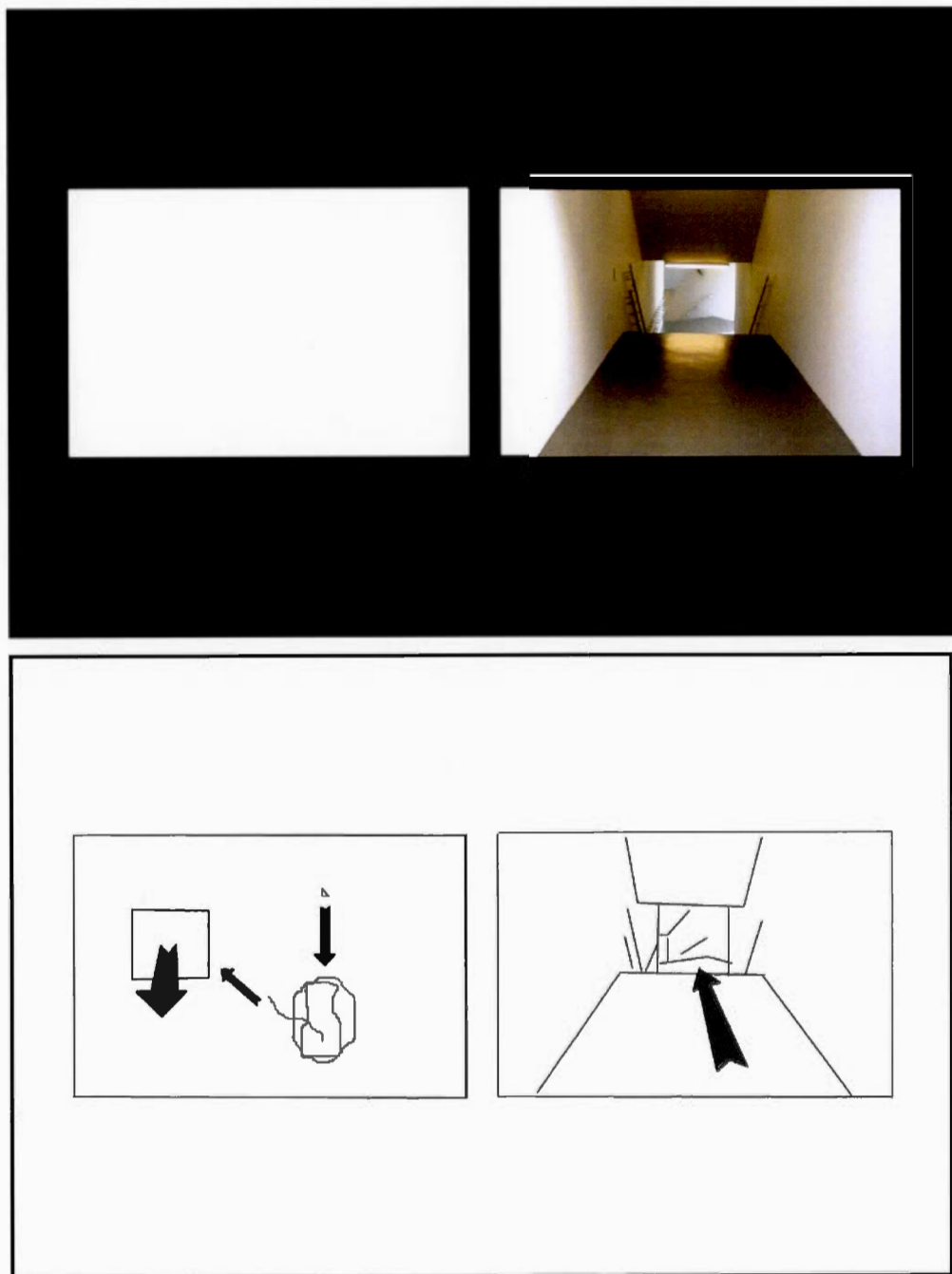
Cette description iconographique se révèle nécessaire pour saisir la lenteur des mouvements simultanés qui semblent simples⁷⁴, mais assez complexes par leur synchronisation et la construction de la narration séquentielle; le spectateur se met debout⁷⁵ pour regarder la vidéo en boucle marquant un temps circulaire infini et faisant face aux éléments constitutifs de l'œuvre (bi-cadrage, directions des mouvements que ce soit le travelling avant, la verticalité de la chute, l'entrave de la chute ou l'apparition et la disparition du film), et il construit une narrativité dans un champ d'interprétation et de signification symbolique.

⁷⁴ D. Tomas (communication personnelle, 23 juin 2012) énonce que *Probe* « est une œuvre simple d'une certaine manière, mais assez complexe dans le contexte de [son] travail. » En effet, sa démarche, s'intéressant, entre autres, à l'anthropologie symbolique et à l'histoire de la technologie des représentations, ouvre un champ de signification laborieusement décodable.

⁷⁵ Au centre d'artistes Dazibao, l'œuvre a été projetée sur un mur conjointement aux autres œuvres picturales et dans une salle bien éclairée.



Figures 2.2.1 D. Tomas, (2006). *Probe*, deux captures vidéo.



Figures 2.2.2 Ci-dessus, D. Tomas, (2006). *Probe*, une capture vidéo; ci-dessous schématisation du mouvement des éléments constituant la vidéo.

Dans *Probe*, il s'agit de trois éléments constituant l'œuvre : le dessin, le film amateur⁷⁶ (photo mobile) et la vidéo (le numérique). Cette lecture principalement formelle se fonde selon un point de vue d'un spectateur ne connaissant pas le processus de production de l'œuvre ni les différentes dimensions d'interprétation qui structurent la pensée de Tomas, en l'occurrence les multiples points de vue culturels encadrant des différents savoirs disciplinaires (anthropologie culturelle et symbolique, histoire des sciences et de la technologie et récit biographique).

2.2.2 La traversée du « non-lieu » et le « non-lieu » du parachutiste

Le travelling avant dans le passage qui semble anonyme n'est autre qu'un « couloir qui lie deux espaces muséaux⁷⁷ » (Tomas, 2012). Et ce travelling n'est autre que montage numérique de photos prises par Tomas dans ce couloir. Ce qui rend le point de vue comme un effet travelling très fluide, lent et quasiment artificiel. Comme si le regardeur flottait dans un liquide traversant solitairement le couloir vers un endroit inconnu, non identifié. Le couloir est inhabité, très propre, même stérilisé et l'accès semble toujours premier, mais répétitif. Ces caractéristiques⁷⁸ déterminent un non-lieu selon Augé (1992) : le couloir est un lieu non anthropologique et crée « de la contractualité solitaire ».

Dire que le couloir lie deux espaces muséaux ne change pas de la nature de ce non-lieu; plutôt le statut du couloir comme non-lieu étend ses caractéristiques vers les

⁷⁶ Selon D. Tomas (communication personnelle, 23 juin 2012), c'est un film familial (grand-père, grand-mère, oncle et amis de famille) tourné par son père vers 1933 par la caméra amateur grand public Pathé Baby. Il représente le film amateur par excellence, la forme d'un premier contact entre l'humain, la technologie du film et l'histoire du cinéma.

⁷⁷ Musée de Hamburger Bahnhof / Musée de für Gegenwart à Berlin

⁷⁸ « Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu » (Augé, 1992, p. 100).

deux espaces de représentation, soit les deux espaces d'un musée. Mais ce qui reste de cet appel du récit autorisé (communication personnelle avec Tomas) c'est le passage inachevé dans le couloir qui suppose un lien entre deux mondes de représentation et ainsi deux modes de savoir et de perception. Le passage inachevé est accentué par la boucle d'une minute et par la fermeture/ouverture au blanc entre les photos du couloir. Ce passage devient un état de présence prolongée dans le couloir entre deux mondes et des modes de savoir et d'être. Il annonce de nouvelles coordonnées de la place de celui qui est contre-champ (le point de vue de la caméra), lesquelles sont une expression d'un possible transfert de connaissances entre cultures, disciplines et logiques de pensée.

L'image du petit parachutiste en chute libre avec une vitesse lente et constante se lie à l'image du couloir, et ce, par la fluidité et la lenteur du mouvement dans un espace épuré : fond blanc. Les coordonnées du parachutiste dans son cadre s'associent à celles de la caméra dans le couloir. Ce sont des coordonnées non indentifiables parce qu'ils sont solitaires et appartiennent à un endroit sans repères où le bonhomme chute sans ouvrir le parachute mais ne tombe pas; il est en perpétuelle chute.

L'apparition du crâne/casque de réalité virtuelle et des extraits filmiques perturbe la chute et la transforme en une expression sur l'intelligence disciplinaire et sur la mémoire. L'espace du parachutiste oscille entre un lieu et un non-lieu qui sont « des polarités fuyantes : le premier n'est jamais complètement effacé et le second ne s'accomplit jamais totalement – palimpsestes où se réinscrit sans cesse le jeu brouillé de l'identité et de la relation » (Augé, 1992, p. 101). Ce non-lieu est identifié par Tomas comme un espace transculturel, un état d'être perturbé, fragile et éphémère.

2.2.3 Opération de transfert mutuel

Pour D. Tomas (communication personnelle, 23 juin 2012), cette vidéo soulève une question sur l'image qui me semble de trois dimensions. Cette question concerne le statut de l'image du point de vue anthropologique (symbole, usage, technique), esthétique (œuvre/spectateur) et politique (la création et l'identification des espaces transculturels). La première dimension se rapporte au croisement de la logique de pensée de différentes disciplines prises à travers l'histoire de la technologie de la production de l'image : le dessin, la photo (négatif) et le numérique. La combinaison de ces trois formes de représentation propose un étrange espace dans le sens où chaque méthode comme technologie est poussée au seuil de sa perception historique. Le dessin comme support et texture se joint à la granulation de la photographie qui se prête à différentes dimensions par le biais de pixels numériques. En effet, le travelling dans la vidéo des couloirs muséaux n'est autre qu'un ensemble de prise de photos agrandies par un logiciel de traitement de la vidéo numérique. De même, le dessin du crâne/casque numérisé est « une sorte de nuage d'informations » et il est selon Tomas une reproduction en mine à maintes reprises, obtenue par frottement d'un dessin du casque à réalité virtuelle. La stratification de cette méthode crée un pont entre le virtuel de la technique du dessin et son acculturation par la numérisation. Tomas, dans son texte « Mimesis and the Death of Difference in the Graphic Arts » (1993), analyse l'effet de la proximité des techniques du dessin et de la photographie; quel est l'effet d'une photo d'un dessin ?

What happens when two technologies interpenetrate and their opposing spatial and temporal practices are saturated to the point of mutation [? ...] Are we looking at a drawing or photograph? Do we recognise it as a photograph or drawing? Which mode of productions gives *form* to the other as *content*? (p. 44)

Ces questions rendent confuse notre désignation de l'espace pictural et photographique. Mais aussi elles proposent une perception autre de l'espace qui semble au-delà de ce qu'il prétend montrer. La photo imite le dessin et se présente à la fois comme un dessin et une présence physique, bref comme « identité » photographique. Le dessin perd sa présence physique tout en glissant son statut anthropologique vers celui de la photographie.

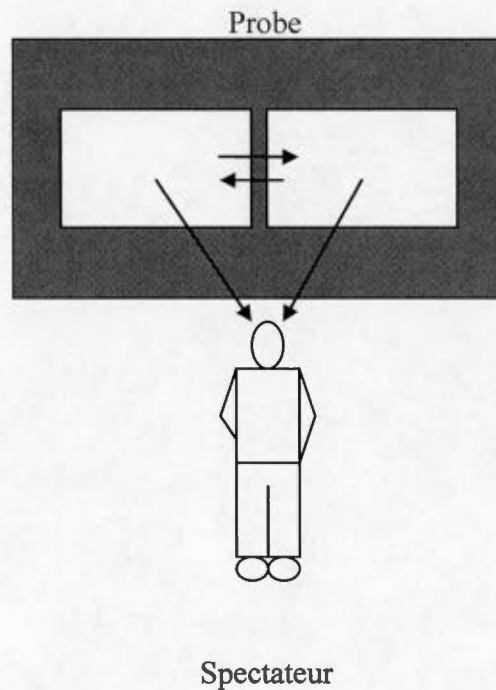
En prolongeant cette analyse vers le rapport entre le dessin, la photo et le film 9,5 mm, d'une part, et le traitement numérique, d'autre part, les questions se tiennent de la même façon. Le traitement numérique et son transfert sur une interface (l'écran) réduisent la différence entre le statut anthropologique et symbolique de l'espace virtuel. Dans *Probe*, on ne cherche plus particulièrement la texture du support du dessin ni sa granulation, de même on ne cherche plus la photo en tant que présence physique, ni le film en tant que pellicule, mais on essaie plutôt de saisir le rapport entre la perception du concept de l'espace proposé et l'œuvre.

La combinaison du dessin, de la photo et du traitement numérique s'arrime en tant que croisement avec la narrativité des éléments iconographiques de l'œuvre *Probe*. Ce croisement délicat, solitaire et même dangereux (le couloir et la chute dans *Probe*) est l'expression d'un transfert mutuel et bref (apparition et disparition du film et du dessin) d'un savoir de la technologie de l'image. Ce savoir hybride semble être le chemin le plus efficace pour l'artiste⁷⁹, lui permettant de réfléchir l'histoire du statut de l'image en tant que processus de production. Toutefois, cet intérêt dénote un autre

⁷⁹ Pour Tomas (communication personnelle, 23 juin 2012) : « le dessin est une manière de passer très vite à travers des problèmes et de pousser des propositions au-delà du possible; aujourd'hui, il y a le côté cybernétique du dessin, il y a un axe sur cela, c'est vraiment une anthropologie symbolique du dessin; là il y a un côté politique de la nouvelle technologie, il y a [un côté technologique] beaucoup plus léger comme le crayon à dessiner qui met l'accent sur l'intelligence du dessinateur pour pousser des propositions en opposé à l'intelligence de l'ordinateur ou du programme (logiciel); il y a [une forme] d'une épuration de signes à travers le processus qui n'[existe] pas dans la nouvelle technologie. »

concernant « la collectivité [et la façon à travers laquelle] le symbole et le processus mutuel s'articulent du point de vue collectif » (D. Tomas, communication personnelle, 23 juin 2012). Cette collectivité s'inscrit à travers deux éléments dans *Probe*, soit le film familial 9,5 mm et l'usage de différentes logiques disciplinaires (Exemple : histoire des sciences, l'anthropologie culturelle) comme critique de la fragmentation du savoir collectif et la socialisation d'un savoir fragmenté.

La deuxième dimension consiste dans le fonctionnement des éléments iconographiques comme un système comprenant des sous-systèmes. En effet, la vidéo bi-cadrée fonctionne comme une quête cybernétique des rapports d'échange. Le rapport entre les deux cadrages (gauche et droite) est déjà explicité ci-dessus sur le plan sémiologique. Ce rapport est toutefois de l'ordre de l'association entre les cadres de *Probe* que peut maintenir un spectateur; il n'y a pas d'échanges directs de données comme avec ceux du cadre gauche où les éléments iconographiques se touchent et s'influencent mutuellement (schémas ci-contre). Autrement dit, de multiples systèmes peuvent être identifiés dans *Probe* : premièrement, il y a la politique de l'esthétique qui régit le rapport du spectateur/œuvre (la conception de l'exposition, les aprioris culturels du spectateur, l'œuvre elle-même); deuxièmement, les cadres et les associations possibles entre eux; troisièmement, la logique narrative des éléments iconographiques (signe, mouvement, dimension, position et proportion, etc.).



Bonhomme → Bonhomme/Masque RV → Masque RV/rouge → film →
disparition du film



Le transfert culturel et le processus mutuel dans la société s'inscrivent dans un système dont le corps de l'humain fait partie. On voit bien dans *Probe* que le processus de représentation à la fois symbolique et technologique peut constituer un système selon le regard et le point de vue du spectateur. Tomas (*ibid*, 2012) l'exprime clairement : « si l'on commence à dessiner, on est dans un système, on devient un [élément] dans un système. » D'ailleurs, ces systèmes possibles se tiennent dans un endroit oscillant entre le lieu et le non-lieu, dans un endroit précaire et éphémère où le

temps et les paramètres admettent une logique hybride. Pour Tomas, ces endroits sont des espaces transculturels, des espaces de rencontre fragiles et éphémères, des espaces de croisement culturel.

La troisième dimension se rapporte au « discours sur la mort. »⁸⁰ Ce discours quoiqu'important dans *Probe*, apparaît tacitement sans mettre en relief le drame que peut contenir ledit discours. La mort ne se dit pas directement dans *Probe*, elle est remise et semble être, en premier lieu, une probabilité qui ne s'achève pas; le corps humain est en position mitoyenne dont les coordonnées ne sont pas identifiées, mais annoncent une nouvelle perception de l'espace au détriment d'une ancienne. La narrativité commence par l'entrée dans le couloir puisqu'elle est plus imposante, sur le plan visuel, que la chute du bonhomme. Cette entrée fluide et saccadée dans le couloir est un acte inachevé où le regardeur se trouve coincé et obligé de résider dans cet endroit stérile, froid et sans repères. Tout ce qui reste de cette présence est l'isolement dans une situation trouble et risquée. Le risque est certain, sans conséquences déterminées, la mort n'est pas encore annoncée. Après les vaines tentatives de passage dans le couloir (la boucle), la chute verticale du bonhomme qui porte un parachute fermé augmente le risque de la mort et la tension de celui qui en témoigne. Toutefois, cette chute ne se complète pas aussi bien que celle du passage dans le couloir. Le bonhomme ne tombe pas, la chute perd son sens et l'espace pictural (le fond blanc) s'offre comme un autre sans annoncer ses paramètres et ses repères. Le bonhomme rouge est dans un état trouble jusqu'à la rencontre avec le crâne/masque de réalité virtuelle. Il se transforme, se décompose et pénètre dans le cerveau qui devient lui-même rouge. Le bonhomme s'efface avec son parachute, qui est son outil de sauvegarde, métaphore d'une boîte à outils conceptuels. Il est mort et disparaît pour naître autrement. Le cerveau est activé et une souvenance d'une image

⁸⁰ « Le discours sur la mort » dans *Probe* a été cité dans la communication personnelle, 23 juin 2012, sans entrer dans les détails.

mobile humoristique surgit et disparaît. Il n'est pas question de réminiscence ni de nostalgie (*nostos algos*, un retour impossible), il est plutôt une construction d'un récit expérientiel sur l'image. L'extrait filmique surgissant se présente à la fois comme un document biographique et une allusion au film comique des années 20 et 30 (Vaudeville, Chaplin). Toute la tension que peuvent provoquer le passage dans le couloir, la chute du bonhomme et sa mort (la disparition) est apaisée par l'heureuse apparition d'une image du passé qui boucle le récit. Cette image disparaît parce qu'« on ne peut pas retenir le passé que dans une image qui surgit et s'évanouit pour toujours à l'instant même où elle s'offre à la connaissance » (Benjamin, 1972/2009b, p. 430).

Le « discours sur la mort » est en même temps un discours sur l'image elle-même où le corps avec sa fragilité mène une quête dans des espaces précaires et éphémères, lieux de transformation et de métamorphose, de mort et de naissance.

2.2.4 « Déstabiliser » le spectateur

Le spectateur soi-disant désintéressé et sans les récits autorisés (la communication personnelle, les articles, les livres et la démarche artistique de Tomas) fait face à l'œuvre et à ses éléments paratextuels (le communiqué, le titre). Il confronte une iconographie et des signes à décomposer et à rassembler pour ainsi construire un récit, une interprétation (une narrativité), voire une image et pour se positionner par rapport à l'œuvre elle-même et au discours qui s'y incarne. Si l'on part de l'idée qu'« on n'est pas spectateur, mais [qu'] on le devient » (Ruby, 2012, p. 276), ainsi le spectateur advient-il dans un cadre socioculturel, en l'occurrence les théories de

l'esthétique qui, depuis les productions néo-avant-garde⁸¹ (1960-1970), « s'inquiètent beaucoup plus de la déstabilisation et de la perplexité du regardeur, devant les nouvelles œuvres » (p. 225). Dans *Probe* le spectateur serait-il déstabilisé et comment ?

Tomas écarte l'intention pédagogique de la déstabilisation selon laquelle cette intention amène le destinataire à trouver un nouvel équilibre, même si le rapport de corrélation déstabilisation/équilibre est possible. Il n'est pas question dans le cas de *Probe* de faire valoir la relation cause et effet bien déterminée, c'est-à-dire de motiver le spectateur à faire quelque chose de précis, mais plutôt de lui proposer un espace-temps dont les paramètres sont à déterminer, à construire. Dans cette perspective, Tomas s'intéresse à construire une sorte d'espace transculturel déterminé par une forme de rencontres éphémères, de tension entre différents discours, de diverses logiques disciplinaires portant sur les histoires de l'art, de l'image et de la technologie. Le spectateur fait face à un tel type d'espace où « d'une certaine manière le spectateur est séduit et déstabilisé [...] parce que les mouvements [des éléments de la vidéo] sont opposés » (D. Tomas, communication personnelle, 23 juin 2012).

En effet, l'attrait des éléments visuels : leurs mouvements et la composition des deux cadres, est évident surtout à travers le contraste entre le blanc et la surface noire qui l'encadre. Par contre, la déstabilisation ne se restreint pas à l'aspect visuel des mouvements opposés : vertical (la chute du bonhomme) ou horizontal (le travelling avant), mais à la génération de sens de ces mouvements : quand on entre dans le couloir, on chute dans un vide, et vice-versa, la chute est une entrée dans le couloir. Ce rapport entre ces deux pistes de parcours est l'expression de différentes formes de types d'espaces transculturels où le transfert et la mutualité culturels, de propos et de logique, traversent des difficultés d'échange (la perte, l'excès et le parasite). Sur le

⁸¹ Les productions artistiques néo-avant-gardes englobent aussi les productions radicales avant-gardistes comme celles Duchamp et du Dada.

plan phénoménologique, le spectateur fait face à une tension perceptuelle opposée où le regard est lié à deux différentes expériences visuelles. Cela conduit le spectateur à percevoir un espace interstitiel.

Au bout du compte, la déstabilisation concerne l'être transculturel comme une situation fragile et précaire de la transformation du corps politique (qui tient la parole) dans l'espace interstitiel qualifié par Tomas de transculturel. Autrement dit, l'état déstabilisé du spectateur est une condition inévitable de la présence dudit espace dans *Probe*. Réciproquement, l'espace transculturel est conditionné par cette présence fragile (fictive ou réelle) du déséquilibre du corps. Le corps du spectateur qui admet ses aprioris est convié à faire le jeu fictif de la présence dans le couloir, entre les deux espaces de représentation (un régime esthétique et un mode de présentation) et à penser l'image qui peut se tenir entre ces espaces ou en dehors d'eux. « L'image n'est pas une exclusivité du visible [...]. Le régime le plus courant de l'image est celui qui met en scène un rapport entre du dicible au visible » (Rancière, 2003, p. 15). Dans *Probe* l'image est de l'ordre de la confrontation d'un récit oscillant entre raconter l'expérientiel (extrait de film de famille, 9,5 mm) et raconter un savoir historique portant sur la technologie, la production du visible et le voir de l'image. Cette image sous-tend le questionnement sur l'imagerie et sa production dans un espace où la rencontre interculturelle transitoire et éphémère se définit en premier lieu. Elle participe ainsi de l'« éphémère » qui mérite une réflexion.

2.2.5 Le paradoxe de l'éphémère

Il s'agit bien sûr de la temporalité de l'espace transculturel, laquelle a une double face et se rapporte à la durée des constituants de l'espace transculturel, à savoir la

rencontre interculturelle « transitoire », « fragile et éphémère ». Mais de quelle culture s'agit-il ? Dans *Probe*, la photo et la vidéo numérique, le dessin, et le film 9,5 mm, ainsi que les composantes de « ressemblance » ou de « dissemblance »⁸² du médium forment le territoire de la production technologique de l'imagerie. Ce territoire suggère des délimitations culturelles en tant que rencontre ou croisement de discours et de logiques disciplinaires historiques (la technologie et la biotechnologie⁸³, l'histoire de l'image et des sciences). Il ne s'agit pas d'un simple voisinage de logiques, il est plutôt une articulation complexe afin de penser l'image elle-même. Si l'image dans l'espace transculturel « apparaît » et « s'évanouit » au moment où elle s'offre à notre connaissance, est-il question de fugacité de cette démarche construite par une telle articulation ?

Tomas (1996) décrit clairement dans sa recherche sur l'espace interstitiel transitoire le caractère bref et fugace des types de rencontre entre les cultures⁸⁴. Ce qui est éphémère n'est pas permanent, or cette logique de l'éphémérité et de la permanence se tient dans deux bords extrêmes et non relatifs. Dans *Probe*, le caractère éphémère est de l'ordre de transfert instable du discours qui régit le point de vue et de l'artiste et du spectateur. Les boucles dans *Probe* se réitèrent : l'entrée répétitive dans le couloir, la chute du bonhomme, le croisement avec le crâne/masque de réalité virtuelle et l'apparition des images filmiques. Cette réitération crée un phénomène de permanence dans la narrativité de *Probe*, lequel semble en contradiction avec l'éphémérité de l'être culturel dans l'espace transculturel. Dans ce sens, la

⁸² Ces termes sont utilisés par Rancière (2013) dans son livre *Le destin de l'image*.

⁸³ La « biotechnologie » citée par D. Tomas (Communication personnelle, 23 juin 2012) est de l'ordre du corps humain, figure du savoir procédural, entre autres, le dessin. Cette idée participe aussi de l'image du film « L'homme à la caméra » portant sur la machine comme technologie biophysique : « un cinéma de l'œil- machine vertovien, rendant synchrone toutes les machines : les petites machines des bras et des jambes de l'animal humain et les grandes machines à turbines et pistons » (Rancière, 2013, p. 29).

⁸⁴ En théorisant l'espace interstitiel, Tomas (1996) dit : « I propose a different approach, one that highlights the perceptual transformations resulting from the momentary or relatively short-lived nature of these often transitory encounters. »

temporalité dans *Probe* est à double face paradoxale, la permanence de l'éphémérité ou l'éphémérité de la permanence; la réitération du temps présent de l'image disparaît face à celle du passé qui, à son tour « surgit » et « s'évanouit », mais cette fois-ci à perpétuité; il y a une sorte de transculturalité mnémonique permanente.

Ce paradoxe de l'éphémérité appelle le discours sur la mort non pas dans une lecture sémiotique, mais sémiologique barthienne⁸⁵. Cet appel à la mort, comme conception culturelle, comme production de signification à la fois sociale et expérientielle est de l'ordre de la position du corps de l'individu et de sa pensée critique dans l'espace social. Dans le cas de *Probe*, cette position élimine des discours pour les remplacer à travers une forme d'interdisciplinarité, un transfert et une hybridation de logiques, mais toujours dans un état risqué où le corps social, penseur, tenant la parole traverse des morts et des naissances à perpétuité (les boucles).

À tout prendre, la temporalité de l'espace interstitiel dans *Probe* est une temporalité interstitielle, autrement dit, il s'agit d'un temps anachronique non pas dans la lignée des différences d'époque (Rancière, 1996), mais plutôt dans l'ordre de discours⁸⁶ qui propose une nouvelle voie à lire et à étudier l'histoire de l'activité symbolique. Cette activité symbolique (la culture) confronte une tension entre l'individu et la collectivité (Augé, 2000) : le « couloir » et ses connotations de socialisation du spectateur *versus* la « chute du bonhomme » individuelle et puis l'apparition d'un document filmique biographique. Loin d'utiliser les concepts identitaires, cette tension entre l'individu et la collectivité marque une temporalité expérientielle comme une subjectivation de multiples expériences collectives. Elle marque aussi la multiplicité des temporalités dans la société, lesquelles peuvent être éphémères relativement à une permanence de réitération, conflictuelle et dangereuse (la chute).

⁸⁵ Greimas et Courtès (1993) associent la sémiologie, menée par Barthes, à la sociosémiotique « pour les connotations sociales » et à la psychosémiotique « pour ce qui est de connotations individuelles. »

⁸⁶ Je fais allusion à l'analyse de Foucault dans *L'ordre du discours* où on aborde la limite des discours qui régit les sciences dans une logique d'exclusion et d'inclusion.

CHAPITRE 3

LE LIEU PRÉCAIRE

ENTRE LA PAROLE ET LE VISUEL

ON THE LABOUR OF MISSING DE WALID SADEK

Dans un endroit où la temporalité de la guerre se perpétue, la pratique artistique de Sadek aborde et théorise, autour de l'axe de la mort, les interruptions sociopolitiques et post-traumatiques de l'après-guerre civile libanaise (1975-1990)⁸⁷. Cette pratique oscille entre la production linguistique et la production visuelle de sorte que sa réception positionne le spectateur/lecteur dans un lieu précaire clôturé par des barrières conceptuelles. Il s'agit d'une production visuelle à caractère minimal et une autre linguistique et théorisante qui situe les œuvres artistiques au Liban dans un cadre sociopolitique et esthétique contemporain. La mort ou la disparition comme point de départ et l'activité posthume forment le champ d'intérêt de Sadek et dénotent une métaphore de l'activité culturelle et politique post-traumatique. Dans une « temporalité prolongée » où « le passé ne passe pas », des interruptions, selon Sadek,

⁸⁷ J'utiliserai dorénavant l'expression « guerre civile » pour désigner celle de 1975-1990, et les guerres pour désigner l'ensemble des guerres qu'a vécues le Liban depuis 1975. Après la Deuxième Guerre mondiale, on peut parler des guerres : en 1948, le Liban accueille 350 mille réfugiés palestiniens après la création de l'État d'Israël : la population libanaise comptait à l'époque 3,5 millions d'habitants. En 1958 durant la guerre froide, le projet d'Eisenhower, qui tente de rassembler les pays du Proche-Orient contre l'URSS, a pour effet une guerre civile qui dure six mois. En 1967, la guerre israélo-arabe cause un autre exode palestinien. En 1968, l'aviation israélienne bombarde l'Aéroport national libanais. En 1975-1990, c'est la guerre civile. En 1996, une bataille se livre entre le Huzballah et l'armée israélienne. Une grande bataille au Liban nord a lieu entre l'armée libanaise et un groupe islamiste. La résistance militaire au sud du Liban se poursuit jusqu'en 2000, l'année du retrait de l'armée israélienne des territoires occupés. En 2006, la guerre se livre une autre fois entre Huzballah et l'armée israélienne. En 2007, une grande bataille dure environ un mois entre l'armée libanaise et un groupe islamiste, *Fath-el-islam*. En 2008, un conflit militaire perdure quelques semaines entre, principalement, Huzballah et le parti socio-national syrien (c'est un parti libanais), d'une part, et le Courant Futur (*Al-mustaqbal*) et le parti progressiste socialiste, d'autre part. Depuis 2008, 20 batailles intermittentes se déroulent jusqu'en 2014 à Tripoli. En été 2014, une bataille s'écclate dans un village Libanais, *Aarsal*, entre l'armée libanaise et des groupes islamistes fuyant la Syrie après leur défaite et trouvant refuge au Liban (j'ai répété à peu près les mêmes informations d'une note de bas de page du le chapitre 1 de la partie II).

se démarquent d'une façon violente (conflit militaire, discours très radical, transgression des lois, etc.). Cette temporalité est prise en charge dans une dynamique de travail ou d'effort, *labour* : « le travail du deuil en présence du cadavre, le travail des ruines, l'effort de voir par le biais de la mort et le travail des disparus » (Sadek, 2011, p. 547-548) (traduction libre).

Dans ce texte, je décèle et définis ce lieu précaire entre la parole et le visuel, et ce, à travers une analyse de l'œuvre *On The Labor of Missing* et le texte, comme récit autorisé, *Collecting the Uncanny and The Labor of Missing* (Sadek, 2012). En premier lieu, je situe brièvement le champ artistique de l'après-guerre de la pratique conceptuelle de quelques artistes, et puis, j'inscris la pratique de Sadek dans celle-ci tout en évoquant son texte cité ci-dessus. En deuxième lieu, j'analyse l'œuvre *On The Labor of Missing* qui a été exposée deux fois : une fois à la Biennale de Sharjah en 2011 et une autre à Beyrouth à la Galerie Tanit en 2012. Cette œuvre (figure 2.3.2 à 2.3.4) est une installation minimale dans un espace vaste (environ 200 m²); elle comporte trois éléments sans les récits autorisés : un dessin en fusain d'une signalisation, un cartel et un bloc de béton. Enfin, j'aborde et construis, à travers mes analyses, l'espace-temps interstitiel dans la narrativité de l'œuvre et la position possible du spectateur devant celle-ci.

2.3.1 À la recherche des traces des disparus

L'article de Restikian (2010) publié dans la revue électronique *Item*, traite des aspects critiques de certaines pratiques artistiques de l'après-guerre, aspects que je considère conceptuels et sociocritiques. J'aborde aussi la relation étroite entre les nouvelles formes esthétiques qui se coudoient avec les nouveaux lieux et les nouvelles formes d'organisation des événements. Ce qui nous importe ici c'est la synergie et l'échange

entre ce groupe d'artistes et le contexte d'organisation des espaces de représentation. La mutualité se manifeste dans le caractère des axes et des intérêts communs dans le questionnement esthétique et politique de sorte qu'on identifie facilement les mêmes thèmes, à titre d'exemple la difficulté de témoigner, la recherche des disparus, la confrontation entre récit individuel et récit officiel, la construction du récit historique de la guerre ou des guerres au Liban, la reconstruction dans les ruines. Depuis la deuxième moitié des années 90, une génération d'artistes de différents univers disciplinaires (théâtre, arts visuels, littérature, cinéma, musique) prennent en charge le poids lourd de la mémoire post-traumatique de la guerre civile: les ruines de la guerre et leur persistance sur les plans politique, social et culturel; le témoignage, la mémoire et la capacité de créer un récit expérientiel face au récit officiel; les disparus et l'armistice; etc. Cette génération (comme A. Zaatari, W. Sadek, W. Raad, R. Mroué, T. Chakar, B. Khobeiz, L. Joreije, K. Joreige et J. Hadjithomas, P. Yacoub, G. Salhab, etc.), outillée de nouveaux savoirs esthétiques et politiques, expérimentent de nouvelles formes de présentation tout en éprouvant les limites disciplinaires esthétiques. Au bout du compte, une des thématiques abordées est celle des disparus ou des victimes de la guerre civile⁸⁸.

La recherche du disparu prend diverses voies de récit dans la production artistique. Ces voies se caractérisent par une pulsion excessive et parfois obsessionnelle de la collecte des traces et des preuves liées à la guerre civile (documents visuels, écrits ou objets) ou bien par une pulsion performative (investigation dans le lieu de disparition). La difficulté de ces voies de recherche des traces de l'histoire expérientielle n'est autre que la difficulté, voire l'incapacité, de créer un récit encombré par la question de l'oubli et de l'anamnèse. Ce récit s'évanouit dès l'apparition des traces et s'enfonce dans un gouffre avant de surgir par des irrutions

⁸⁸ Les Kidnappés chez Raad, les annonces des disparus dans les quotidiens chez Mroué, la mort du père de Chakar, la disparition de l'oncle de Joreige et Hadjithomas, la métaphore de la recherche des traces de guerres chez Zaatari, le fantôme des disparus chez Salhab.

parfois hystériques (Raad), parfois conflictuelles (Salhab) ou du moins déceptuelles (Joreige et Hadjithomas, et Zaatari). Ainsi le récit est-il incapable de trouver ses mots, il est indicible et s'enfuit dans le monde du « refoulement » et de la « latence »⁸⁹, bref le monde des ruines. Selon les démarches artistiques, il se masque et jaillit par des apparitions fantomatiques et étranges, à n'importe quel moment, dans le lieu, dans l'architecture, dans l'*habitus*, dans le discours et dans la parole.

C'est dans ce contexte de production et d'intérêt artistiques que *On The Labor of Missing* s'inscrit. Toutefois, cette inscription est étayée par une production linguistique théorisante qui dessine les frontières conceptuelles de la pratique de Sadek par rapport à ses pairs contemporains. Le titre (« Collecting the Uncanny and the Labor of Missing ») du texte rédigé durant la période de la production de ladite œuvre est thématique par excellence; il décrit sans tournure une comparaison entre une pratique d'accumulation d'objets jugés, par Sadek, étranges et inquiétants⁹⁰, et une promesse d'un concept à définir portant sur le disparu et pouvant implorer « le maintenant étendu. »⁹¹

2.3.2 *Collecting the Uncanny and the Labour of Missing*

Ledit texte qui prend la forme d'une étude académique (environ 6500 mots, notes en bas de page, références) critique l'obsession et la pratique de la collecte des traces, des preuves, des débris dans une logique d'inachèvement de l'acte lui-même. Ce texte élude l'impasse de la théorie de l'incapacité d'imaginer une histoire dans des

⁸⁹ La « latence » est un concept travaillant l'œuvre « Images rémanentes » (2003) de Hadjithomas et Joreije, exposée en 2009 à la Galerie Leonard and Bina Ellen, Concordia University, Montréal.

⁹⁰ « The Uncanny » est la traduction du texte de Freud *Das Unheimliche* (1919) traduit de l'allemand en français par Marie Bonaparte et Mme E. Marty en « L'inquiétante étrangeté ».

⁹¹ « Le maintenant étendu », « protracted now », est une temporalité qui réitère, selon Sadek (2011), les conditions de guerres à travers la radicalité des discours, les activités symboliques confessionnelles et leur rapport avec les conflits régionaux. (p. 547-548)

conditions traumatiques collectives, soit la guerre, et il met au clair la tension entre le récit des plus « proches survivants » et le récit officiel, soit les décrets portant sur les disparus et les lois décrétées autour de l'armistice. Dans le champ beyrouthin, Sadek dessine un entourage de pratiques axées sur la recherche d'un temps égaré, le temps des disparus, afin de s'inscrire autrement, dans un écart comparatif par rapport à cette impasse de ladite recherche.

Afin de construire une autre voie que la vanité de la recherche menée par une approche portant principalement sur la collecte des données (objets), Sadek théorise ce qu'il nomme: *On The Labor of Missing* qui ne se fonde pas sur la fouille et l'excavation, mais sur l'acceptation de la disparition des recherchés. Cette acceptation s'active non pas dans une forme d'oubli et de perte de droit au savoir et à la reconnaissance dans un cadre d'amnistie, mais dans un trajet de travail de deuil qui ne s'achève qu'à travers une « conversation soliloque » ou un monologue avec les disparus. Ainsi accepté le temps des disparus contredit l'attente d'une apparition épanouissante et heureuse. Dans les exemples cités par Sadek (Zaatari, Hadjithomas et K. Joreije, L. Joreije, etc.), les recherches mènent à un jaillissement, voire à une irruption malheureuse, angoissante et parfois fantomatique.

Je n'aborde pas tout ce qui est cité dans l'article de Sadek, mais j'évoque plutôt trois exemples (*In This House, Images rémanentes* et *Beyrouth la rencontre*) qui me semblent pertinents et suffisants pour ainsi clarifier comment Sadek critique ses contemporains pour se distancier d'eux et conceptualiser autrement sa pratique.

2.3.3 L'étrange fouille

*In This House*⁹² (Zaatari, 2006) est une vidéo à caractère documentaire dans laquelle on raconte l'excavation d'une boîte de requête B-7 contenant une lettre écrite par un membre d'un parti de gauche, Ali Hachicho. Cette boîte a été enterrée vers 1991 dans le jardin d'une maison située à la périphérie des territoires occupés auparavant par l'armée israélienne. Le récit séquentiel s'ouvre sur un noir fondu où la maison apparaît graduellement et disparaît de la même manière à la fin de la vidéo. Ladite excavation finit dans une boucle de noirceur où le geste de déterrement d'une trace de guerre paraît vain, voire déceptif. Elle dénote une fouille, par le truchement d'objets de guerre, d'un récit insatisfaisant faisant appel au déterrement métaphorique des cadavres sans nom et ainsi sans parole.

It is precisely in this attempted return to that initial scene, that prefatory stage, namely a stage *before-speaking*, that the film seems to deliver not a successful excavation and collection of a symbolically loaded object of war, but rather the disappointing coincidence of wish and fulfilment (Sadek, 2012, p. 212).

Cet objet de guerre excavé dévoile ce qui est familier mais avec une inquiétante étrangeté. Sadek se fie à Freud en décrivant l'effet de cette excavation comme « *unheimlich* » qui « serait tout ce qui aurait dû rester caché, secret, mais se manifeste » (Schelling, tel que cité par Freud, 1919, p. 10). Cette manifestation montre la présence du cadavre, « objet » de guerre, qui se tient devant les survivants comme le début d'un récit coincé dans ses premières lignes. L'excavation ressemble à une dissection du cadavre déterré afin de trouver des preuves pour compléter une histoire inachevée. « In the act of excavation and of collecting not unlike that of a dissector who foregrounds the delivery of precise anatomical information over a

⁹² En 2006, cette œuvre a été présentée dans une exposition collective intitulée, « Vue de Beyrouth », à la Galerie B-312 à Montréal.

bloodless cadaver » (Sadek, 2012, p. 212). Dans ce sens, l'objet de guerre caché sous terre et puis excavé se manifeste comme un obstacle étrange et inquiétant, car il fait appel aux victimes disparues n'ayant pas encore leur repos.

De même, l'évocation de la pratique des artistes Hadjithomas et Joreije se balise dans la même lignée que celle de Zaatari, mais dans une mesure plus minutieuse puisque ceux-ci fondent une partie de leur travail sur un concept redéfini : la latence.

2.3.4 Image et imagerie incertaines

Images rémanentes (2003), l'œuvre du duo Hadjithomas et Joreije, est un film super 8 tourné vers 1980 et non développé par le kidnappé, oncle de Joreije considéré par la loi libanaise comme disparu.

Nous avons trouvé [le film], annonce Hadjithomas et Joreije, en 2001 et envoyé au laboratoire. Quand nous l'avons développé [...] il est apparu voilé, tout blanc. [Après un traitement du film] les images sont progressivement réapparues comme si elles refusaient de disparaître et revenaient nous hanter.⁹³

Par ces mots les artistes décrivent ce qu'ils nomment le concept de latence. Cette dernière est une forme de réapparition des images insistantes du semblant disparu lesquelles peuvent surgir n'importe où comme fantôme. Dans une conférence intitulée « Latency » et présentée dans le cadre des conférences de *Home Works*⁹⁴ (2002), les artistes définissent les limites du concept : la latence comme étant un état de ce qui n'est pas apparent peut se manifester à n'importe quel moment. Ils

⁹³ <http://www.ellengallery.concordia.ca/>.

⁹⁴ Home Works est un forum biannuel sur les pratiques culturelles dans la région (Égypte, Iran, Irak, Liban, Palestine et Syrie). Il se tient à Beyrouth et est organisé par l'association Ashkal Alwan, <http://ashkalalwan.org/>.

poursuivent : « The latent image is the invisible, yet-to-be-developed image on an impressed surface. The idea is that of the “dormant” [...] like something asleep, which might awake at any moment » (p. 40). Hadjithomas et Joreije contextualisent l’objet du film dans le cadre du discours politique en présentant les articles de la loi décrétée⁹⁵ en 1995 après l’accord de Taïf (1989), lesquelles concernent les disparus de la guerre civile. Ils évoquent une tension entre le discours officiel (ladite loi) et le récit expérientiel des survivants proches des disparus. Ce discours officiel de l’après-guerre qui se réitère est caractérisé par le confessionnalisme ne pouvant pas par sa logique mener une amnistie à la hauteur des victimes et de leurs proches.

Predictably, Lebanese law, as manifested in these provisions, joins Post-Taïf politicians in positing an ideal scenario wherein the disappeared are folded within Law 84 promulgated on 26 August 1991 granting complete amnesty for political crimes including homicide, kidnapping and torture committed before 28 March 1991. In such a cynical scenario, the disappeared would be notionally defined and reduced to that article 33 while those who miss become an unwelcome encumbrance; grievors without a cause (Sadek, 2012, p. 214).

La contextualisation de Sadek dans la gouvernance de l’après-guerre civile critique le discours confessionnel dominant qui masque l’histoire traumatique civile. En d’autres termes, les gouvernements qui se succèdent après 1990 esquivent autant que possible la question des environs 17000 disparus de la guerre civile. L’œuvre *Images rémanentes* de Hadjithomas et Joreije soulève les mêmes questionnements par leur essai de construire une histoire tout en fouillant le film tourné dudit kidnappé, l’oncle de Joreije, puis développé par les artistes. Sadek qualifie cet acte de développement d’« imprudence » pouvant provoquer une apparition impossible, non pas des traces

⁹⁵ « Article 33 : The missing person is the person whose whereabouts are unknown and of whom no one knows whether he is dead or alive. [...] Article 38 : Should the missing person reappear within a period of five years as of the judgment declaring the death, he shall recover all his estate from his heirs, as well as any inherited or bequest remaining in abeyance. [...] » (Hadjithomas et Joreije, 2002, p. 49).

des personnes filmées, mais de l'histoire recherchée, défiant de la sorte le récit indicible et l'acceptation de la perte.

Hadjitomas et Joreije parlent de « latence », puisque qu'il y a apparition de ce qui est caché et méconnu, « latency is also risk of loss » (2012, p. 47). La perte est l'image blanche du film retravaillée pour faire surgir quelques traces à découvrir. Par contre, Sadek (2012) qualifie l'état de celui qui confronte le résultat du développement d'inquiétante étrangeté, « unheimlich » :

By developing the disappeared uncle's film, Joreige and Hadjithomas did take the risk, as they aptly write, that "these latent images might reveal nothing." But in their decision to do so, in that performative act, they also questioned the inexorability of waiting: the disappeared may be called upon and in doing so he or she who waits might transpose himself or herself into active laborers: the laborers of missing. Where this essay parts with the work of Joreige and Hadjithomas is precisely on whether the labor of missing requisitions that the latent or what I argue should be understood as the uncanny, need be disclosed and revealed. (p. 217)

La délimitation de Hadjitomas et Joreije du concept de latence a été enflée et a subi ainsi un glissement de sens qui pourrait s'étendre vers d'autres significations, voire remplacer l'« unheimlich ». Dans leur définition de la latence, il ne reste que le sens de ce qui est caché et confus qui pourrait se révéler avec perte. Cette perte n'est autre que déception d'un retour imagier du bien-aimé (l'oncle) lequel est familier. Il s'agit ici d'« unheimlich » par excellence. Révéler l'inquiétante étrangeté « sera cette sorte de l'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières » (Freud, 1919, p. 7).

La nuance entre « latence » et « unheimlich » est étroite. Toutefois, ces deux termes ne signifient pas la même chose. « Latence », du latin *latens*, veut dire « caché, secret, mystérieux » et *latere* signifie être « caché, obscur, inconnu ». Le mot indique ce qui est caché, masqué et qui pourrait se manifester d'une manière ou d'une autre,

pas nécessairement comme un objet étrange, dérangeant ou même effrayant. Par contre, « *unheimlich* », selon Freud, serait tout ce qui aurait dû rester caché, secret. Mais cette manifestation n'est pas heureuse ni épanouissante, elle est plutôt étrange et inquiétante et pourrait être « au plus haut degré étrangement inquiétant[e], [quand cela] se rattache à la mort, aux cadavres, à la réapparition des morts, aux spectres et aux revenants. » (1919, p. 24)

Voilà Sadek qui part de cette comparaison et d'une qualification autre que l'acte performatif du développement du film pour ainsi aboutir à un stade d'implorer « cette attente des revenants » et l'apparition de l'introuvable. Le travail des disparus, « *The labour of Missing* », est une voie non pour « occulter » le disparu, mais pour l'ensevelir afin de mener un monologue, une « conversation soliloque » avec lui. Le travail des disparus est à la fois une tentative de sortir de la boucle obsessionnelle de la collecte d'objets se rapportant au temps des guerres.

2.3.5 *Beyrouth Allikaa*⁹⁶

Le dernier exemple, « *Beyrouth la rencontre* » d'Alawyya, est un film qui raconte l'histoire de deux amants, Haydar et Zeina. Ces derniers se sont séparés pour loger chacun dans son village au début de la guerre civile. La relation est interrompue, les lignes téléphoniques sont coupées, le déplacement entre les villes et les villages est risqué. Haydar quitte son village, *Aadayssi*, sis au Liban sud se dirigeant vers Beyrouth pour des raisons sécuritaires. Deux ans après, il lit dans un journal que les lignes téléphoniques se sont rétablies. Il appelle Zeina qui lui annonce qu'elle quitte le Liban vers les États-Unis. Ils organisent une rencontre dans un café à *Achrafief* à Beyrouth. Haydar prend le chemin le plus sécuritaire, mais pris dans un

⁹⁶ *Beyrouth Allikaa*, « *Beyrouth, la rencontre* », est un long métrage libanais de Borhan Alawyya (1981), consulté à l'adresse <http://www.youtube.com/>.

embouteillage il arrive, en retard, au café que Zeina vient de quitter. La rencontre n'a pas lieu. Haydar lui téléphone de nouveau et s'entend avec elle pour une rencontre à l'aéroport. Zeina lui propose d'enregistrer sur des cassettes les paroles qu'ils devraient échanger.

Munis de leurs magnétophones, chacun s'adresse à l'autre dans son absence ou plutôt dans une présence autre. Pourtant, les paroles n'ont jamais été dites ; « l'un est mort par rapport à l'autre [...] Nous tous, on est mort » (traduction libre) dit Haydar à Zeina. Après deux heures d'enregistrement, Haydar éteint son appareil et continue la conversation tout en décrivant la beauté de son amante. De son côté, Zeina poursuit son monologue devant le magnétophone. Le jour de son voyage, Haydar part tôt vers l'aéroport pourvu de ses cassettes enregistrées. Accompagnée de son frère, Zeina se trouve coincée dans un embouteillage, alors que Haydar attend puis décide de rentrer en taxi. Assis près du conducteur, il brise les cassettes et les lance de la fenêtre.

L'embouteillage semble être la contrainte qui disloque Beyrouth (Est et Ouest) exprimant la perte inévitable de l'autre. Il est une rupture puisque « l'un est mort par rapport à l'autre » et la conversation est menée dans le silence de l'autre.

A meeting at the airport can only be a false encounter which pretends to transcend the indelibly divisive mark which defines the city. If a meeting in Beirut is to take place then it must be a meeting with the unquiet silence of the absent other who as yet has not sent an answer across that division. Only then can Beirut finally meet its own condition and become the place of a possible meeting. [Haydar] in the Taxi heading back to his apartment and [Zeina] on the plane departing must now become an uncanny absence to one another and learn how to collect without retrieving and speak without sounding silence. Their labor of missing begins once they recognize that loss has already happened. In that sense, the labor of missing is always late and therefore is not a labor that wards off loss. Rather it begins with loss and converses with it (Sadek, 2012, p. 214).

Sadek appréhende cette non-rencontre comme une rencontre autre activée par l'acceptation qui définit les conditions d'être à Beyrouth. Il établit par cet exemple le concept du travail des disparus et ainsi se distancie-t-il clairement des autres démarches artistiques configurées par l'acte de la collecte des objets perdus ou la recherche de l'histoire à découvrir. Il critique l'impasse de celles-ci et propose la voie d'accepter la perte et de la dépasser pour ouvrir une exploration dans ce qu'il nomme le travail des disparus.

L'article *Collecting the Uncanny and the Labor of Missing* a été publié en 2011 et rédigé parallèlement à la préparation pour la Biennale de Sharjah (2011) où l'œuvre *On The Labor of Missing* a été exposée. Cet article n'a pas été présenté ni à la Biennale de Sharjah ni à la Galerie de Tanit à Beyrouth, lieux d'exposition de l'œuvre. Ainsi l'article en question devient-il un « récit autorisé » retardé. Toutefois ce qui m'importe c'est de considérer ce texte comme un paratexte autour de l'œuvre pour ainsi éluder la pratique complexe de Sadek. Celui-ci prend temporairement le statut d'un critique non pour déceler le paysage du champ artistique contemporain, mais pour mettre des balises conceptuelles en rapport avec ses pairs, pour se distancier d'eux et construire les siennes. Il est ardu de saisir la pratique de Sadek en séparant sa production linguistique de sa production artistique. Sadek ne présente pas tous ses textes conjointement avec ses expositions; il sélectionne avec justesse les textes et leurs places dans l'espace d'exposition. En effet, à la Biennale de Sharjah 2011 (figure 2.3.1), on a offert pour chaque exposant un espace de deux pages dans le gros catalogue de 664 pages (Cotter et al, 2011). Sadek a choisi de publier une conversation que j'ai menée avec lui durant mes études doctorales. Son œuvre a été installée en plein air de sorte que le texte serait difficilement accessible ou bien du moins sa lecture serait différée. À Beyrouth les choses étaient différentes : Sadek a présenté sur le carton d'invitation un paragraphe de ladite conversation portant sur sa

démarche⁹⁷ et a déposé dans l'exposition des photocopies d'une autre conversation entamée par une journaliste. Ce choix judicieux et parfois manqué (à Sharjah)⁹⁸ permet d'éloigner le statut combiné de Sadek, celui d'un artiste visuel et celui d'un critique. Si le dernier statut est mis en relief avec l'œuvre, il pourrait nuire à la place du spectateur en tant que regardeur politique et pourrait le positionner comme un ignorant devant le « maître » producteur de l'œuvre. Dans ce sens, cette séparation permet au spectateur de prendre sa place et de poser un regard libre, mais aussi perplexe et précaire devant une œuvre qui lui laisse le choix d'« essayer voir » et d'« essayer dire » (Didi-Huberman, 2014).



Figure 2.3.1 W. Sadek, (2011). *On the Labor of Missing*, installation, Biennale de Sharjah 10, Sharjah.

⁹⁷ Voir page 101 premier paragraphe.

⁹⁸ L'œuvre a été installée dans un lieu en plein air où les murs sont décrépis et avec des fenêtres aveugle, etc. Il est difficile d'entrer dans le monde de cette œuvre sans quelques indices d'ordre linguistique.

2.3.6 Dire au-dessus de l'eau, devant la fenêtre

On the Labor of Missing est une œuvre exposée deux fois, une fois à Sharjah en 2011 (figure 2.3.1) et une autre à Beyrouth en 2012 (figure 2.3.2 à 2.3.5). Il est nécessaire de mentionner qu'à Sharjah, l'œuvre se trouve décontextualisée de Beyrouth et le risque que prend Sadek est d'exposer l'œuvre en plein air dans un endroit en ruine (mur moitié décrépi et sans plafond, sol en sable). Cet endroit se lit comme une métaphore de l'espace objet de l'œuvre, soit Beyrouth. Toutefois un titre conceptuel et à définir rend l'accès à l'œuvre difficile, même si, comme je l'ai précédemment mentionné, un texte a été publié dans le catalogue afin d'équilibrer cette décontextualisation. Avant la lecture du catalogue, tout ce qui reste comme indice se rapportant à Beyrouth demeure l'origine de l'artiste.

À Beyrouth, cette œuvre a pris plus d'ampleur et se cadre d'une manière plus judicieuse. Sadek expose l'objet de son œuvre dans son contexte de production. De plus, celle-ci suit l'ajout d'une autre œuvre faisant partie de la première, et le spectateur aurait accès à un récit autorisé qui traite, entre autres, le rapport du travail de deuil en présence du cadavre ainsi que le témoignage des survivants. Ce récit contextualise en quelque sorte la démarche conceptuelle de l'artiste.

Il est de rigueur de décrire le lieu d'exposition de l'œuvre. La première salle est d'environ 165 m², au milieu de laquelle s'érigent deux imposantes colonnes en béton. Dans le coin, diagonalement avec l'entrée et sur un niveau plus bas que la taille humaine, il y a un dessin en fusain d'une signalisation marquant la présence de l'eau au sous-sol (figures 2.3.2 et 2.3.3). Non loin de la signalisation, une entrée mène à la petite salle donnant aussi accès au bureau et à un espace de repos (table, chaise). Autrement dit, la petite salle d'environ 35 m² est composée d'une entrée et d'une sortie. Un bloc de béton de couleur foncée est placé au milieu de la salle comme un

sarcophage dont les dimensions ne sont pas mentionnées sur le cartel. Ce dernier est placé du côté gauche à la hauteur de la vue, sur lequel s'inscrit l'information suivante : Henry Matisse, *Violinist at the Window*, 1918, oil on canvas, 150 x 98 cm (figures 2.3.4 et 2.3.5).



Figure 2.3.2 W. Sadek, (2012). *On the Labor of Missing*, vue de l'installation, Beyrouth.

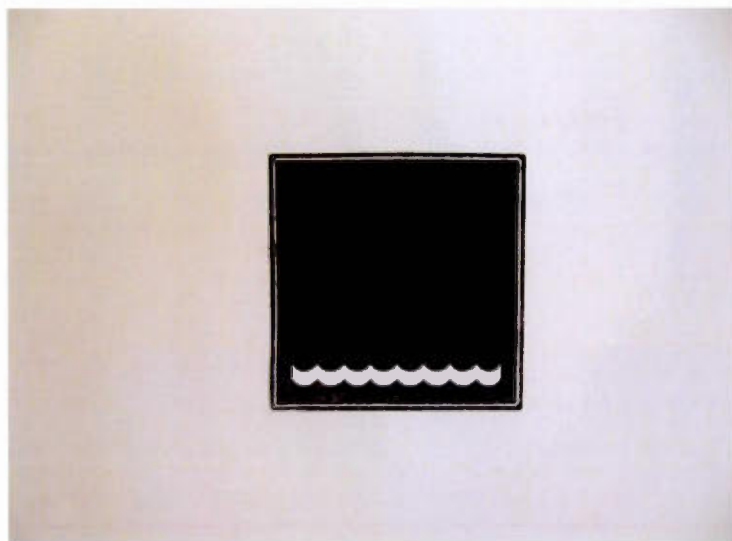


Figure 2.3.3 W. Sadek, (2012). *On the Labor of Missing*, détail, Beyrouth.



Figure 2.3.4 W. Sadek, (2012). *On the Labor of Missing*, détail, Beyrouth.

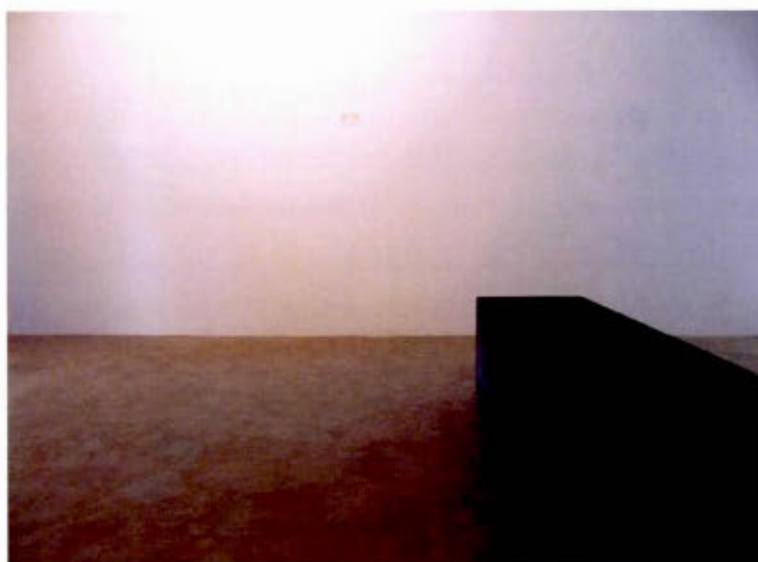


Figure 2.3.5 W. Sadek, (2012). *On the Labor of Missing*, détail, Beyrouth.

Dans la première salle, on entre outillé du titre de l'œuvre, un concept à déchiffrer, et on fait face à une signalisation dessinée sur le mur marquant la présence de l'eau au sous-sol. On est supposé se familiariser avec cette proposition: de l'eau au sous-sol.

Que voulez-vous dire par heimlich ? – « Eh bien..., ils me font l'effet d'un puits comblé ou d'un étang desséché; on ne peut pas passer dessus sans avoir l'impression que l'eau pourra y réapparaître un jour » (Gutzkow, tel que cité par Freud, 1919/2014, p. 10).

Ce qui est familier (*heimlich*) est la signalisation elle-même qui rend ce qui est caché au sous-sol, soit l'eau, comme un objet familier. Il n'y a pas ici ni étang ni puits, mais une supposition d'être placé en tant que spectateur dans un endroit stable qui est la salle d'exposition, en présence d'un autre endroit fluide, informel et inaccessible. Le sol est dur, en béton et bien lisse tandis que le sous-sol est signalé fluide et informel. Une tension entre deux mondes de deux natures différentes est établie et le lien ne se

fait qu'à travers la parole, puisque la signalisation exige par nature un échange d'ordre verbal et puis procédural (attention, interdiction, permission, limite). L'apparition de l'eau est-elle une *impression* ? Si c'est le cas, cette présence cachée n'atteint pas l'attente de l'apparition de l'eau, mais reste à un niveau de semblant qui est de l'ordre de la parole, une conversation selon Sadek.

Signaler qu'il y a de l'eau, même sur le plan diégétique, mène le spectateur non pas seulement à se familiariser avec, mais à s'adapter à quelque chose de souterrain et d'enseveli. L'apparition de l'eau est inenvisageable; elle est plutôt imaginable par le truchement de la parole. Le spectateur est convié à voir Beyrouth moins hantée par les disparus que par la voie d'accepter ses pertes antérieures afin de construire une image sur ses ruines.

Dans la seconde salle, *Le violoniste à la fenêtre* réitère la même place du spectateur. L'identification entre le violoniste et le spectateur est très étroite. Le premier est chez lui, le dos tourné ayant à travers la fenêtre une vue de la ville de Nice encombrée par de lourdes nuages et entamant une conversation musicale « soliloque » avec ses quidams habitants. Le spectateur se met face au bloc de béton, comme s'il était devant un enseveli dont l'apparition est impossible. À l'image du violoniste, Le spectateur se tient debout, mais cette fois-ci devant un sarcophage qui n'est pas un cercueil, mais plutôt une tombe où se repose un disparu, un bien-aimé.



Figure 2.3.6 À gauche, l'œuvre de Matisse, *Le violoniste à la fenêtre*, retravaillée par moi-même en effaçant le « violoniste » afin de mettre au clair l'analogie de la mise en espace entre l'œuvre de Matisse et celle de Sadek. À droite, vue de l'installation de Sadek accompagnée du cartel signalant la présence de l'œuvre de Matisse (voir aussi figures 2.3.4 et 2.3.5)

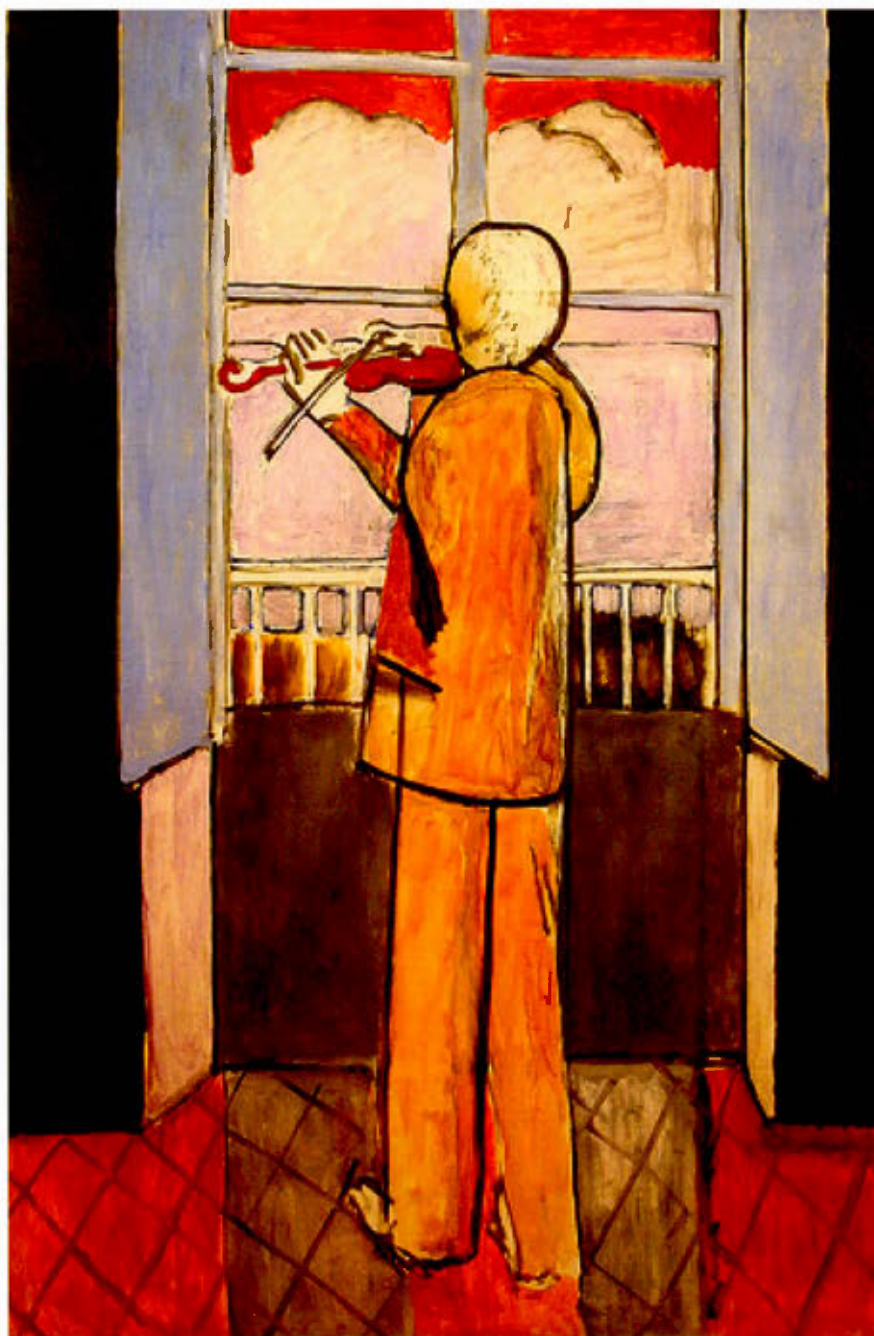


Figure 2.3.7 H. Matisse, (1918). *Le violoniste à la fenêtre*, Huile sur toile, 98 x 150 cm. Image tirée de l'Internet à l'adresse <http://www.centrepompidou.fr/>.

Sur le plan visuel, on remarque une similitude de la mise en espace entre l'œuvre de Matisse et l'installation (figure 2.3.6). En effet, j'ai travaillé une reproduction numérique de l'œuvre de Matisse sur un logiciel de traitement d'image de sorte à enlever le violoniste pour comparer la mise en espace de l'installation de Sadek avec l'œuvre de Matisse. La composition centrale, les murs et les ouvertures (fenêtres) sont quasiment identiques. Je me suis permis de faire ce geste de comparaison pour mettre au clair l'association entre le violoniste et le spectateur. Toutefois, ce dernier ne connaissant pas nécessairement ce tableau, il se limite au cartel comme étant un « énoncé performatif⁹⁹ ». Du moins, de cet énoncé il ne reste que la présence supposée d'un personnage qui émet probablement un langage lyrique (la musique) entre deux mondes, de l'intérieur vers l'extérieur. Cet énoncé réitère par sa structure narrative le dessin de la signalisation qui désigne une présence au-delà de la salle de l'exposition. Une présence qui ne hante pas l'espace en tant que fantôme, mais comme une présence mémorielle et structurante d'un récit possible à raconter. Cet énoncé (le cartel) sans toile est une métaphore d'un langage que peut s'approprier le spectateur devant le sarcophage, le bloc de béton. En outre, il est aussi évocateur de deux temporalités : la première concerne celui qui pose un regard (le spectateur) alors que la seconde concerne celui à qui on s'adresse dans sa présence imaginée, soit selon Sadek, le début du travail des disparus.

2.3.7 L'« oxymore de la peinture » et la pratique du dessin

Dans la première salle, la signalisation de l'eau souterraine refait surface par la pratique du dessin. Sadek l'a dessinée sur le mur en fusain sans fixatif. Par ce geste, il remet en question la pratique du dessin chère à l'artiste; le mur comme support dur et le fusain comme médium fragile permet à Sadek d'intégrer le dessin dans le cadre

⁹⁹ Un énoncé performatif, selon Poinot (1991), est une production linguistique, sans elle l'œuvre n'aura pas lieu.

conceptuel de sa pratique. Son affinité pour la peinture (*Le violoniste à la fenêtre*) et pour le dessin ne concerne pas la question de la durabilité et de la présence de la toile elle-même, mais plutôt sa position en tant que spectateur s'appropriant autrement une histoire de l'art. Dans un autre sens, Sadek convie par sa pratique, par la structure de son œuvre, par son choix d'exposer la production linguistique, le spectateur à prendre une place non pas en tant qu'artiste mais en tant que spectateur faisant face à son sort imagé post-traumatique.

La nostalgie, *Nostos algos*, qui, selon Kundera (2003), est « la souffrance de l'ignorance » est aussi un mal du retour ou un retour impossible¹⁰⁰. Pourtant, le retour¹⁰¹ de Sadek au dessin et à la peinture selon les règles classiques (support, durabilité, etc.) est un retour impossible; il n'est ni souffrant ni ignorant, mais plutôt savant. C'est un retour autre à travers lequel cette discipline se fragmente et perd des éléments constitutifs de son histoire au Liban tout en gardant une filiation à la fois conceptuelle et critique. Ce retour n'est pas accablant ni encombrant, il est plutôt une forme de nostalgie épanouissante, un oxymore de la peinture. Cet oxymore, une nostalgie gratifiante, est d'une certaine manière un parallélisme dans l'œuvre *On the Labour of Missing* : l'appel de la peinture de Matisse est un appel au regard dans le monde des disparus; la fragilité du dessin en fusain est la fragilité de la temporalité des disparus à travers laquelle le regard n'est ni stable ni univoque.

À tout prendre, la pratique de Sadek se différencie de ses pairs par l'opposition à l'idée de l'incapacité de construire un récit portant sur un passé traumatique. *On the Labours of Missing* s'inscrit dans cette perspective à travers laquelle le récit pourrait

¹⁰⁰ Kundera dans son roman *L'ignorance* décrit dans deux pages les nuances du terme « nostalgie » dans différentes langues. Il conclut après un « éclairage étymologique [que] la nostalgie apparaît comme la souffrance de l'ignorance. » (p. 12)

¹⁰¹ J'utilise le mot « retour » à la discipline du dessin comme un usage contemporain d'une technologie qui persiste depuis l'antiquité et qui est ancrée d'une manière ou d'une autre dans nos *habitus* et nos savoirs portant sur l'histoire de la peinture.

surmonter l'obstacle de la perte de nos chers et de leur entourage, tout en menant une conversation avec une présence absente. Cela fait face à la persistance des traces mnémoniques dérivées des conséquences de la guerre. La tâche n'est pas facile dans les conditions de l'amnistie au Liban comme « un oubli commandé » (Ricoeur, 2000, p. 585). La mémoire souffre de l'encombrement de l'oubli individuel et collectif par le biais d'une amnistie incomplète, voire injuste. Le récit sur la guerre ne pourrait pas s'articuler qu'à travers la dialectique de la mémoire et de l'oubli, équilibrée par le pardon et achevée par le deuil. Dans cette lignée de pensée, le travail des disparus s'offre comme une image d'une voie de l'achèvement du deuil. Ainsi le spectateur de l'œuvre *On the Labours of Missing* confronte-t-il cette charge mnémonique par le biais d'une installation minimale. L'effort que peut mener un spectateur n'est certainement pas efficient, où la parole tient place d'une façon incontournable pour construire un regard à travers l'œuvre. Le spectateur se positionne dans un lieu entre la parole et l'objet artistique. Cette parole appartient au spectateur qui fait le jeu de mener une conversation avec la présence d'une absence, soit le travail des disparus. Ceci reflète la précarité de la place du spectateur entre la parole et l'objet artistique. Cette place configure un espace-temps interstitiel: un espace délimité par le concept et le regard du spectateur; un temps de conversation entre un survivant et un disparu. Aussi cet espace-temps interstitiel est-il figuré par l'évocation du violoniste et de la répétition de la place du spectateur devant les éléments de l'installation, et ce, entre deux mondes: la place corporelle du spectateur et le champ des disparus auxquels s'adresse le spectateur.

CONCLUSION DE LA PARTIE II

Dans ces trois analyses des pratiques et des lieux de productions nuancées, il existe des points communs portant sur le statut de l'image, de la mort et de la traduction, participant de manières différentes à la construction des espaces-temps interstitiels (ETI). Ces trois points pris à part ou dans l'ensemble se démarquent par la délimitation de deux mondes culturels et de discours différents. Chez Raad, il est question de différents types de décroisement des espaces investis: le paratexte et son ailleurs, mais le plus important c'est le rapport entre le sujet et l'objet culturels, entre ce qui se rapporte aux temporalités du Liban et à celles hors Liban. Ce rapport se fait à travers le concept du brouillage, par la voie de la déconstruction de l'acte de traduction et du statut de l'image du document. La traduction ne se fonde plus sur l'originalité de l'objet traduit, mais plutôt sur un foisonnement d'éléments disparates (photos, vidéos, reproductions de documents, etc.) image de la transmission incertaine. La reproduction photographique du document comme objet véridique sur lequel on peut fonder un récit officiel perd sa capacité de prouver un fait. Elle annonce sa défaite par la mort qui sous-tend toute la narrativité de *The Atlas Group* puisque l'objet de cette narrativité porte sur la guerre au Liban.

Chez Tomas, la frontière qui définit l'espace-temps interstitiel est la conjoncture de multiples discours disciplinaires sur les plans conceptuels et formels. En effet, l'usage de différents médiums combinés (le dessin, la photo, le film amateur et le numérique) s'arrime avec la mutualité de la technologie de l'image dans la lignée de la traduction. Le médium perd son statut originel et propose un autre dans une situation intermédiaire: l'image du dessin photonumérique n'est plus un dessin, ni une photo de pellicule, ni une photo numérique, mais un ensemble de procédés marquant la non

différence de la perception de l'espace représentatif. Tomas parle de « death of the difference » entre lesdits statuts, et ce, par la situation ambiguë du corps du spectateur. Il s'agit d'une situation mitoyenne où la logique de la perception de l'espace figuré par l'image révolue ne tient plus dans le champ esthétique et politique et qui cherche à se configurer autrement par la « mort de la différence » des statuts anthropologique et symbolique du médium. La traduction s'insère dans cette non différence par la photographie, par la numérisation de multiples procédés de production de l'image et par le traitement numérique des dimensions, des mouvements et des combinaisons nombreuses. Autrement dit, la représentation comme une imitation de l'objet figuré abandonne son sens pour se prêter au spectateur comme un objet de traduction.

Sadek propose une séparation entre deux mondes, le monde des vivants et celui des disparus pour positionner le corps du spectateur là où la parole établit cette séparation. Le corps du spectateur se distancie de la disparition d'un autre corps, de sorte que cette disparition se porte comme synonyme de la mort; le statut du disparu se transforme; il n'est plus ou bien il est, mais autrement. Cela correspond au statut de l'image dans *On the Labour of Missing*, là où l'énoncé prend la place de l'objet désigné (l'eau souterraine, la toile de Matisse et le disparu lui-même). L'appel de l'objet désigné par l'énonciation est une disparition, une mort, aussi une métaphore des disparus. Ici, la traduction ne concerne pas directement le spectateur, mais plutôt la stratégie de Sadek d'appréhender l'œuvre de Matisse et le glissement spatiotemporel entre énoncé et objet, entre Nice et Beyrouth. Toutefois, le spectateur est appelé à construire une image, une interprétation et même une construction mentale par le truchement de cette séparation métaphorique entre la désignation (parole, signalisation) de l'objet et l'objet lui-même. Il se situe de cette manière dans une forme d'espace-temps interstitiel délimité par cette désignation et par l'objet désigné, par les survivants et les morts.

La mort, le statut de l'image et la traduction se conjuguent dans les œuvres analysées, déstabilisent la perception de l'espace figuré et créent une nouvelle place du spectateur précaire que j'associe à l'espace-temps interstitiel (ETI). En outre, les opérations d'échange dans de tel espace-temps se font, d'un côté, entre les différents mondes et temporalités constituant l'ETI, et de l'autre, entre la position du spectateur culturel et politique et l'objet proposé dans les œuvres. Les trois points que j'ai désignés dans cette analyse me servent comme balises de comparaison (d'analogie et de dissemblance) pour définir dans ma pratique l'ETI et les opérations d'échange qui s'y inscrivent. Par le truchement de cette comparaison, il s'agit en effet d'ouvrir une piste théorique afin de discerner les singularités et les constituants de l'ETI.

Dans la même lignée, la partie suivante serait consacrée à déceler les opérations d'échange dans l'ETI à travers une étude de quelques exemples significatifs de ma démarche de recherche création.

PARTIE III

La délimitation et la construction de la place du corps de l'artiste se justifient et se configurent par le truchement de la pratique. Mon propos sur cette place ambiguë et parfois non nommée essaie de mettre au clair la nature de la pratique et son rapport avec l'entourage culturel et politique. J'ai nommé l'ETI (l'espace-temps interstitiel) l'espace entre Montréal et Beyrouth qui se construit par le biais du déplacement du corps de l'artiste et par le biais des croisements culturels et politiques. Dans cette partie, je mène une analyse des œuvres significatives respectant un ordre plus ou moins chronologique de production. J'essaie de montrer dans ma pratique les prémices de l'ETI qui a été délimité dans la partie II, et ce, à travers les caractéristiques de la première démarche à Montréal, relevant de la prise de parole dans le champ artistique. Cela se fait dans le but d'adapter et d'étendre l'ETI dans un espace-temps interculturel participant de l'expérience d'émigration/immigration. Je tente ainsi de désigner la figure de l'artiste relevant de son expérience de déplacement. J'évoque les temporalités se rapportant aux espaces multiples dans les œuvres et leurs contextes d'exposition. Je termine par le concept du déplacement réciproque concernant mon retour au Liban et son rapport circulaire avec le premier déplacement soit de Beyrouth à Montréal, tout en abordant l'impact dudit déplacement sur le concept de l'ETI précédemment théorisé.

CHAPITRE 1

PRENDRE LA PAROLE À MONTRÉAL UNE DÉMARCHE VERS L'ESPACE-TEMPS INTERSTITIEL

Arrivé comme immigrant reçu à Montréal en 2002, muni d'un espoir inquiet, hésitant, je me tais pour laisser le temps à l'observation. Je me tais parce qu'on est occupé en famille par l'entrée à la ville. L'entrée se rapporte en premier lieu à la survivance de tous les acquis et de toutes les compétences d'un « savoir-subsister ». Mais aussi elle se rapporte à l'appréhension de mon univers qui me fait venir l'eau à la bouche afin de me situer, de raconter mon expérience. « Avoir l'eau à la bouche » est une expression qui veut dire attiser l'envie et qui a comme équivalent littéral en arabe, *fi fami maa*, signifiant qu'on a des choses à dire mais qu'on est incapable de les dire. « *Fi fami maa* » est un état avant la prise de parole à Montréal. L'eau dans ce sens n'est pas l'équivalent de la salive, mais plutôt celui de la parole retenue par la voie orale. Retenir l'eau dans la bouche était pour moi se mettre à côté de la ville, au bord des galeries, dans un lieu entre Beyrouth et Montréal. « Avoir l'eau à la bouche » et « *fi fami maa* » prises à la fois, les deux expressions marquent le désir et l'incapacité de la prise de parole, comme une métaphore de la prestation artistique. Comment dégorger cette voie orale avant que l'eau, la parole perde sa fraîcheur ? Dans ce qui suit, je raconte et analyse le chemin de cette prise de parole et la construction d'un ETI¹⁰².

Je mène une lecture significative et sélective de la démarche de production artistique depuis 2002 à Montréal afin d'aborder les caractéristiques expérientielles de la

¹⁰² ETI est l'abrégié de l'espace-temps interstitiel. Rappelons-nous, dans le chapitre 1 de la première partie, j'ai introduit et délimité l'ETI par quatre énoncés fondés sur l'appréhension de deux espaces-temps correspondant à Montréal et à Beyrouth : les régimes esthétiques; le déplacement et le déplacement réciproque; la perception de l'œuvre; sa place et la place du spectateur.

genèse de l'ETI à travers différents aspects : sociopolitique, académique et esthétique. Premièrement, je parle de la première œuvre exposée dans un contexte soi-disant politique et esthétique. Deuxièmement, j'évoque l'écart entre les lieux de production et d'exposition, en m'appuyant sur deux exemples d'œuvres produites à Montréal et exposées outre-Atlantique : *Le saut d'Edgar Aho* (2004) et *Je me suis rasé la barbe définitivement* (2006). Troisièmement, je prends en charge la stratégie critique de l'état de présence dans l'ETI.

3.1.1 Œuvre exposée non-exposée

Il ne s'agit pas d'œuvres faites dans l'atelier et ni de celles qui s'offrent (ou non) pour une forme de production d'un récit. « *Œuvre exposée non-exposée* » est une métaphore d'exploration expérientielle de l'exposition dans le contexte montréalais. Il est question d'un effet paradoxal de l'inscription de l'œuvre dans le champ artistique. Ce phénomène ne regarde pas les contraintes de la modalité d'entrer dans les espaces de représentation et de s'y inscrire; il concerne plutôt ce qui reste ou peut rester après la prestation esthétique. Comme exemple, j'aborderai la première œuvre exposée à Montréal à la galerie Mai et j'analyserai sa genèse et le contexte de son exposition.

Exposer la première œuvre à Montréal énonce, en quelque sorte et du moins pour moi, un désir d'appartenir au champ artistique montréalais. Cette énonciation fait face à des entraves qui relèvent, entre autres, de l'inscription de soi par le biais du geste d'exposition et, ainsi, de l'accessibilité au champ artistique. Ce qui me hantait, avant mon arrivée à Montréal en 2002, n'était pas lesdites entraves, mais plutôt l'interrogation suivante : comment prendre la parole à Montréal et par quel moyen ? C'est une question qui est au cœur de la politique et de l'esthétique de la réorientation

de soi, et ce, dans l'ordre de la prestation artistique. Elle relève des compétences artistiques et d'une expérience interculturelle. Elle reflète la méconnaissance du paysage artistique à Montréal, laquelle ne se défait qu'à travers un contact direct avec le lieu d'exposition et le quidam spectateur.



Figure 3.1.1 Affiche de l'exposition *Artistes contre l'occupation*.

Après quelques mois de résidence à Montréal un des deux commissaires artistes de l'exposition collective intitulée *Artistes contre l'occupation*¹⁰³ m'invite à y participer (voir l'affiche figure 3.1.1). Cette exposition est une initiative de l'artiste japonais Mizuko Yakuwa ayant comme but de « promouvoir la paix en Palestine et en Israël. » L'affiche exprime clairement le message médiatique et politique; elle exprime tout le discours de la solidarité répétant en écho le titre lui-même. Elle utilise également les couleurs du drapeau palestinien de dominance rouge, rappelant les mouvements révolutionnaires de gauche et rassemblant tous les noms d'artistes participants en blanc, mis en vertical à gauche. Un char de combat dont les traces des chaînes traversent diagonalement l'affiche de bas en haut, est dessiné graphiquement en noir; sur les traces des chaînes est écrit en vert, en français et en anglais, le titre de l'exposition. À travers la verticalité des noms et la couleur blanche, le concepteur symbolise la solidarité des artistes, tandis que le noir exprime le malheur dû à l'occupation; quant au vert du titre, « Artiste contre l'occupation », il désigne l'action fructueuse des artistes dans une terre semée de rouge symbolisant le mouvement social et le sacrifice. Cette affiche reflète en quelque sorte l'approche organisationnelle médiatique de l'exposition; dire un message bien précis et facile à lire. Autrement dit, le signe de l'affiche admet un mythe qui sous-tend, selon une lecture barthienne, la solidarité des artistes comme une préexcellence de la solidarité révolutionnaire. C'est dans ce contexte que j'ai reçu l'invitation et que j'ai proposé au commissaire une nouvelle œuvre. C'était pour moi, le moment opportun afin d'aborder la question ci-dessus : comment prendre la parole à Montréal et par quel moyen ? Pas d'œuvres produites et exposées ailleurs, mais une nouvelle œuvre produite à Montréal et pour Montréal.

Le concept et le contexte politique de l'invitation à l'exposition me mènent à surmonter deux traverses. La première est le discours « politique » direct qui est la

¹⁰³ Exposition présentée en 2003 à la galerie MAI à Montréal et organisée par les commissaires Freda Guttman et Rawi Hage qui ont aussi participé à l'exposition à titre d'artistes.

cause de l'organisation de cet événement. Ce dernier énonce dès son titre et sans tournure que nous nous rassemblons en tant qu'artistes, en dépit de nos affinités esthétiques et conceptuelles, pour dénoncer « l'occupation israélienne » des territoires palestiniens. Ce discours non étayé par une production linguistique (récit théorique, communiqué, etc.) se brouille et annonce son inefficacité, non pas seulement par la complexité du conflit Israëlo-arabe, mais aussi par la forme de l'énonciation de ce projet (l'absence de la stratégie esthétique et politique dans le sens ranciérien). Ce projet se masque dès le début par une forme de création organisationnelle médiatique, en l'occurrence faire/apprendre, du moins, à un public usager de la galerie « Mai » à Montréal, qu'il y a des artistes qui ne sont pas d'accord avec ce qui se passe dans ledit conflit, et qu'ainsi il faut agir pour établir « la Paix en Palestine et en Israël. » Bref, c'est une forme de solidarité avec le peuple palestinien.

La deuxième traverse concerne le discours esthétique qui relie entre cause et effet de manière à mettre en relief une fonction de l'art dans une dimension éthique et médiatique, sous la forme des aspects de l'art engagé ou de l'engagement dans l'art¹⁰⁴. Dans les deux cas, je confronte mon questionnement initial se rapportant à la prise de parole. Celle-ci ne se limite pas à l'énonciation discursive, mais elle comprend une forme de configuration dans un ordre de langage artistique et politique.

¹⁰⁴ Lamoureux (2009, p.130) constate deux orientations chez des artistes québécois interrogés sur la définition de l'engagement en art : « Une minorité insiste sur les objectifs, les thèmes, les stratégies à déployer et donc, en quelque sorte, sur la dimension sociale et politique de l'art engagé, critique et subversif. Une majorité, par contre, insiste plutôt sur la dimension personnelle de l'engagement, sur les modalités qu'ils supposent chez les artistes : authenticité, responsabilité, cohérence. » En dépit de ces constatations qualitatives, il me semble que la dimension médiatique qui n'est pas signalée occupe une place importante chez certains artistes, au moins chez les deux commissaires-artistes.

3.1.2 *Table palpable* (2003)¹⁰⁵

J'ai construit cette œuvre dans la lignée des œuvres exposées à Beyrouth (figure 3.1.2) tout en créant des constructions architectoniques où le spectateur pourrait intervenir dans l'aménagement restreint des éléments plastiques utilisés. Tisser un lien dans ma pratique avec la production antérieure est probablement une forme d'autodéfense de la rupture inévitable de mes deux mondes (Beyrouth et Montréal) qui se caractérisent chacun par une démarche à trois axes : production, prestation et réception.

Toutefois, cette rupture ne serait en aucun cas totale, mais plutôt radicale si on considère que toute forme de déplacement, émigration/immigration, cause une perte ou un excès dans la prise de parole artistique. Cela dit, le savoir-faire artistique antérieur et postérieur, à Beyrouth et à Montréal – lequel est une des contraintes usuelles de la pratique artistique – est singularisé dans mes propos à travers ces contextes de production déjà décrits.

¹⁰⁵ Cette œuvre est constituée de mandarines sèches, de verre, de bois, de peinture blanche, de cheveux et d'une planche en plâtre. Elle a été démontée après l'exposition et puis détruite en 2012. Seulement, le cartel et les mandarines sont gardés.



Figure 3.1.2 J. Restikian, (2003) *Table palpable*, Assemblage, 73x73 cm, hauteur variable, œuvre détruite.

Table palpable, comme l'exprime clairement le titre veut dire « qu'on peut toucher ». Toutefois l'acte de toucher a été limité à des périodes temporaires citées sur le cartel (figure 3.1.3). Le cartel invite le spectateur à toucher ou à ne pas toucher l'installation tout en offrant un lieu de capacité et d'incapacité d'intervention conditionnée et en faisant appel à un champ sociopolitique de pouvoir et de non-pouvoir d'intervention.

Cette interdiction de toucher soulève deux problèmes, le premier est la difficulté d'amener un conflit parmi les conflits les plus médiatisés et les plus complexes dans le monde, soit le conflit israélo-palestinien, vers un endroit géographiquement lointain; sachant que ce conflit date au moins de la colonisation de la Palestine par l'Angleterre et qu'il est géré par une logique qui n'esquive pas les grandes puissances économiques et militaires mondiales, voire culturelles dans le monde. Le deuxième problème concerne l'exposition elle-même et son objectif comme une tâche incertaine de l'art : solidariser des artistes et les spectateurs autour d'une affaire humaine et montrer, d'une manière ou d'une autre, un malheur humain.

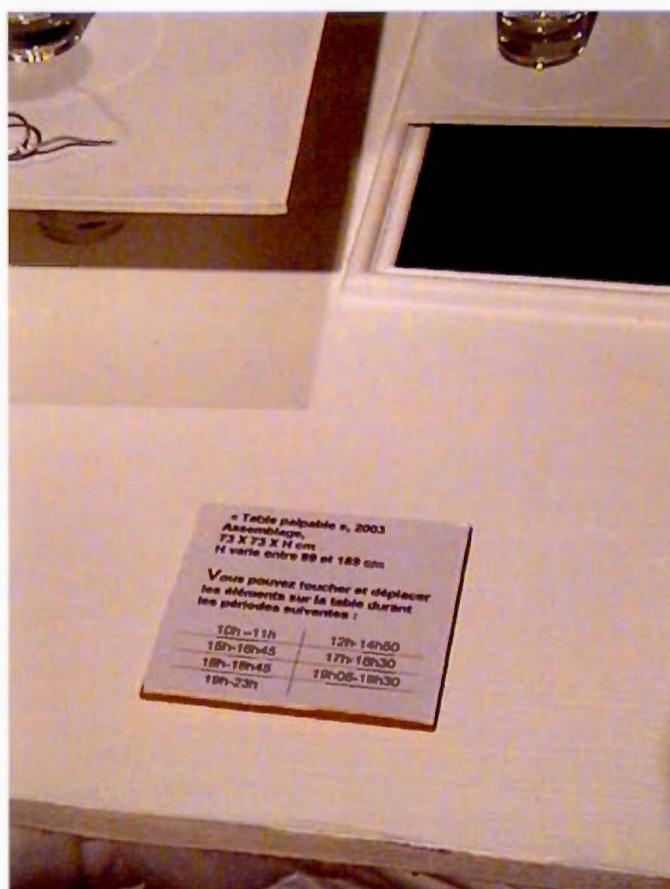


Figure 3.1.3 J. Restikian, (2003). *Table palpable*, Détail du cartel.

Loin de poser l'affaire sur le plan éthique, soulever ces deux problèmes me semble une critique dans le sens du discernement des lacunes, du concept qui régit l'exposition elle-même sur les deux plans esthétique et politique. Ainsi, le « toucher ne pas toucher » met le spectateur devant deux difficultés : le conflit en question et la structure esthétique de l'exposition.

Deux autres choses à signaler sur mes propos se rapportant aux matériaux et aux éléments plastiques de l'œuvre. Dans la poïèse de l'œuvre, l'origine des éléments plastiques me paraît indispensable pour tisser un pont entre les lieux de production, au Liban et à Montréal. Sachant qu'un « pont est passage, mais aussi distance maintenue »¹⁰⁶ (Rancière, 87, p. 56). Le passage est souhaité, mais la distance est là où se logent un intervalle, un écart et mon objet d'étude.

En effet dans l'œuvre, les mandarines sèches et les cheveux sont amenés du Liban, alors que la planche en plâtre et le bois brut sont deux matières principales dans la construction des maisons en Amérique du Nord. Cette combinaison de matières de différentes origines est une rencontre entre deux mondes matériels et symboliques. La rencontre est symbolique dans son usage personnel et social et dans ses possibles connotations dans les lieux d'origine; les mandariniers, les orangers et les citronniers remplissaient la moitié de la superficie de ma ville natale, Tripoli. En outre des connotations personnelles, le déplacement des mandarines dénote un échange de partage archaïque de la récolte. Ces mandarines contrastent avec les cheveux ensevelis et mêlés des personnes vivant en permanence ou temporairement au Liban; les cheveux énoncent la présence des habitants, des disparus, des revenants, des réfugiés (surtout palestiniens) et des visiteurs inconnus et mis en vrac à l'intérieur de ce conflit représenté par le support de la table. À l'évidence, le concept de la table est

¹⁰⁶ Rancière dans *Le maître ignorant* utilise cette métaphore dans le rapport de communication entre deux esprits; je prolonge l'usage de la métaphore dans les lieux qui concernent mon analyse.

le rassemblement; mais c'est un rassemblement où le spectateur est invité à faire un jeu de construction avec des objets étranges et inquiétants, pourtant non dangereux. Toutefois, la solidarité et le rassemblement des voix contre l'« occupation », lesquels participent de l'éthique par excellence, demeurent périphériques au questionnement posé au cœur de la pratique artistique actuelle. *Table palpable* interroge l'aménagement à Montréal de ce conflit comme objet de discussion complexe; elle met le spectateur devant une difficulté causée par cet amalgame d'éléments matériels et symboliques constituant l'œuvre. Sans intention, cette difficulté qui se transforme en embarras s'est étendue vers les commissaires eux-mêmes, probablement non pas parce qu'ils ont invoqué une pareille interprétation, mais plutôt parce qu'ils ont trouvé que cette œuvre est hors sujet, ne convenant pas au dessein médiatique de l'exposition.

En effet, cette œuvre a été installée dans la salle d'exposition deux jours avant le vernissage. Un des commissaires m'a signalé que l'œuvre ne tient pas dans le contexte de l'exposition et qu'elle n'a pas de rapport avec l'objet du conflit en question. J'ai défendu ma proposition artistique et on s'est entendu de mettre une forme de communiqué imprimé sur un dépliant au pied de la table. Ainsi, pour contrer cet embarras, une production linguistique servait à ne pas gâcher ni l'œuvre ni ma première participation à une exposition à Montréal¹⁰⁷.

¹⁰⁷ Ce qui suit est le communiqué installé au pied de la table :

« **Table palpable**, 2003.

Assemblage,

H X 73 X 73 cm.

H varie entre 99 et 189 cm.

Les visiteurs participent au jeu d'implication dans la représentation médiatique du conflit palestinien à travers les éléments de l'assemblage. La table est le territoire du conflit et est un territoire préfabriqué. Le pouvoir médiatique dont on fait partie, sans nos choix et désirs, crée une prolifération d'images de la même représentation du conflit : un monde démocratique qui respecte les droits de l'homme face à un autre terroriste et arriéré qui menace la sûreté du monde. L'invitation du récepteur à toucher et à déplacer les éléments de l'espace restreint de l'œuvre n'est autre qu'un coincement de l'homme qui fait partie du système communicationnel d'enregistrement et d'enterrement! Des informations et des faits, entre autres des réalités. Certes chaque nouvelle occupation recrée une représentation au détriment de l'ancienne image d'une occupation précédente. Cette représentation est toujours accompagnée d'un envahissement des infrastructures sociétales préfabriquées. L'entité du mécanisme du conflit est une fabrication, aussi une programmation dont on fait partie. On est pris par le

Cette expérience m'était un des obstacles sérieux portant sur le passage esthétique et politique, du Liban vers Montréal. La participation à l'exposition n'était pas satisfaisante pour moi; elle m'a plutôt incité à penser que l'œuvre était toujours en latence et qu'elle n'a pas eu lieu ou qu'elle n'a pas été achevée au moment de son exposition que dans le cadre de l'inscription d'un chiffre dans un nombre. L'« Image » et les interprétations que peut susciter l'œuvre semblent résister au spectateur dans ces conditions d'exposition (concept organisationnel, nombre élevé d'exposants, diversité d'approches esthétiques). Par le truchement du geste artistique, la médiation comme relation entre auteur et spectateur a été perturbée, parce qu'en général la reconnaissance désirée qui fonde une forme d'autorité ne pourra pas se faire qu'à travers une relation d'altérité¹⁰⁸.

Cette relation n'est jamais garantie et même elle est très fragile (Mondzain, 2010). De par la fragilité, *Table palpable* se tient du moins pour les commissaires à l'écart en forme de rupture entre « provenance et adresse ». Dans ce sens, cette œuvre, qui est *exposée non-exposée*, se situe dans une position mitoyenne. Elle annonce un facteur d'un ETI et me pousse à mener d'autres stratégies sur le coudoisement de deux mondes (Beyrouth-Montréal), lesquels fondent et façonnent ma démarche.

piège du trio : fabrication et programmation de l'occupation, création de nouveaux faits réels et enfin effacement d'une mémoire. Un nouveau langage se crée. La Table (territoire) instable, fragile, transparente a inventé et réinventerait une stabilité et une opacité : l'effacement d'une histoire. Elle ressemble à une femelle enceinte dont l'accouchement est incertain. »

¹⁰⁸ « La reconnaissance indique [...] à la fois la provenance et l'adresse, c'est-à-dire la destination en tant que celui qui répond de ce qu'il fait en répond devant un autre. C'est donc dans une relation d'altérité que la reconnaissance permet de construire ce qui s'appelle l'autorité et par là même l'autorité de l'auteur. Il en résulte que l'indétermination de l'œuvre qui se tient entre le créateur et le spectateur n'est rien d'autre que son ouverture aléatoire, l'attente dans laquelle elle se tient de recevoir sa reconnaissance de la part de celui à qui elle s'adresse » (Mondzain, 2010, p. 65).

3.1.3 L'écartement entre les lieux de production et d'exposition

L'insistance de ma part de ramener à Montréal un objet abordé, en tant que sujet parlant du Liban, confronte par hasard des obstacles à maintes reprises. En effet, les deux œuvres exemples : *Le saut d'Edgar Aho* (2004), *Je me suis rasé la barbe définitivement* (2006), produites à Montréal et exposées ailleurs, déterminent une distance entre le lieu de production et celui d'exposition. Du fait de mon intention d'exposer les œuvres à Montréal, cette distance se qualifie par un écartement ou une forme de rupture entre lesdits lieux. Je ne qualifie pas cet écartement d'une conséquence de la production d'œuvres en exil¹⁰⁹ ; il est plutôt une réalité correspondant à une métaphore de l'état de la prise de parole, situé entre deux temporalités.

Loin de prétendre appréhender la totalité des facteurs déterminants de ma démarche, il semble qu'une lecture de ces deux œuvres significatives clarifie le trajet de la démarche et annonce une filiation de ce qui advient comme production artistique.

3.1.3.1 *Le saut d'Edgar Aho* (2004)¹¹⁰ (figure 1.1.4)

Cette œuvre, produite à Montréal et exposée à Beyrouth, est une installation vidéo, inspirée de l'histoire de suicide à Beyrouth du musicien et dessinateur de BD, Edgar

¹⁰⁹ J'évite cette considération, soit la production en exil, ses ramifications portant sur le sujet du retour impossible et le mal du pays, *nostos algos*. D'ailleurs, la littérature de l'exil, en l'occurrence libanaise, était fréquente dans la première moitié du dernier siècle, « littérature de l'exil (*Mahjar*) » comme Jibrane Khalil Jibrane, Khalil Moutrane, Amine Al-Rihani (Miquel, 1969, p. 77-86). La question de la production en exil ouvre un champ de questionnements et de ramifications loin de mes propos sur les espaces et les temps interstitiels, bien que l'être en exil est un être, du moins, « transculturel ». Et je considère que la question d'exil, *exorio* (grec), concerne l'être hors frontière ou loin du pays natal (*Mahjar*) et se fie principalement à la conception classique de l'« adresse » et de la direction qui sont mises en question de notre ère du sur-déplacement et de la sur-communication. Un colloque qui a eu lieu à Montréal en 2007 abordant la temporalité et l'exil, implose, à mon avis, le lieu et l'adresse de soi pour y ajouter une autre dimension, soit les temporalités. Toutefois, la lourdeur imposante du terme exil a besoin de redimensionner son champ opératoire.

¹¹⁰ Cette œuvre a été exposée à Beyrouth à Zico House en 2004.

Aho. Le père de celui-ci, émigré syriaque de l'Irak, s'installe au Liban dans la première moitié du dernier siècle. Durant la guerre civile (1975-1990), le frère d'Edgar Aho meurt victime d'une balle perdue. Diagnostiqué d'une dépression chronique, Edgar Aho se met sur la terrasse au 13^e étage d'un immeuble à Beyrouth pendant environ une vingtaine de minutes avant de se lancer dans l'air. Le suicide a lieu deux semaines après le début de la guerre contre l'Irak (2003).

L'épicier du quartier remarque le suicidaire, prend sa caméra vidéo et enregistre l'acte de suicide. Une foule de personnes : enfants, voisins, passants se rassemblent en assistant à cet événement. Arrivée avant la police, une chaîne de télévision couvre l'événement en utilisant la vidéo de l'épicier.

Certains médias ont tenté – à tort – de relier son suicide au phénomène des « Satanistes » [médiatisés et poursuivis à l'époque par la campagne du ministère de l'Intérieur]. Aussi se trompent-ils de considérer Edgar Aho comme irakien, alors qu'il est libanais¹¹¹. (traduction libre)



Figure 3.1.4 J. Restikian, (2004). *Le Saut d'Edgar Aho*, Installation vidéo.

¹¹¹ Le quotidien *Alhayat*, 28-03-2003, no 14613, p. 24, sans auteur.

Cette œuvre est composée de deux vidéos branchées sur deux télévisions et placées en contre sens de l'entrée de la salle ayant un seul accès. Les télévisions sont suspendues chacune par quatre fils, à peine visibles, attachées au plafond de hauteur 4,5 m. La porte d'entrée de la salle est formée de deux volets entrouverts formant avec les deux télévisions un accès qui se rétrécit de sorte qu'en entrant dans la salle, le spectateur fait bouger les télévisions. Les vidéos sont composées d'une seule image numérique du cadavre d'Aho. Cette image est tirée du site Web d'un quotidien libanais (*Annahar*). L'image exposée dans le quotidien est tirée, elle aussi, de la vidéo de l'épicier, donc elle est très pixélisée et un peu bleutée. Le cadavre allongé sur la chaussée, les mains tendues et les pieds écartés, semble plus endormi que jamais. Dans la première vidéo de 8 s, je renverse cette image de sorte qu'Aho paraît survoler, puis l'image s'étire et se transforme pour quelques secondes en lignes parallèles de dominance bleue. Cette vidéo est en boucle à travers laquelle l'image d'Aho nous échappe à chaque moment et s'évanouit en perpétuité. Un acte insaisissable, non pas dans la réalité du saut, mais dans l'incapacité de faire le survol de l'immeuble Garabédyan du 13^e étage vers la chaussée publique. C'est un état de coïncement de celui qui regarde à chercher un récit dans un autre récit et puis dans un troisième et ainsi de suite, comme une mise en abîme de l'histoire de tous les spectateurs coïncés, histoire que ceux-ci racontent d'une voix qui s'étrangle à chaque moment sans se taire. C'est dans la seconde vidéo que s'achève cette dernière idée, dans laquelle j'utilise la même image mais cette fois-ci en effaçant le cadavre de manière à ce qu'on ne voit que la chaussée sur un fond de faible bruit de voiture passante.

C'est une histoire dramatique qui, à travers les chaînes télévisées, séduit sans risque les spectateurs tout en démultipliant la mort d'Aho. La production des systèmes (les

télévisions¹¹²) de l'après-guerre construit une image spectaculaire de la guerre, et ce, à travers la violation, sans merci, des lois et des droits sociétaux des communautés et des individus, en l'occurrence ceux d'Aho après son décès.

Signaler ce récit d'Edgar Aho regarde la contextualisation d'une scène sociopolitique libanaise, où les médias participent à la fabrication de multiples décès du même événement dramatique, et ce, dans une logique d'effroi et de séduction. Cette logique prise comme un discours, qui réitère la logique radicale de l'exclusion et de la diabolisation de l'autre, n'est autre qu'une manifestation, parmi d'autres, des reflets de la guerre.

À partir du récit de « Aho » et deux ans après, je construis un autre récit vidéographique dans un contexte montréalais, mais cette fois-ci avec d'autres éléments médiatisés dans le monde, soit la guerre de 2003 en Irak.

3.1.3.2 *Je me suis rasé la barbe définitivement*¹¹³ (figure 3.1.5)

C'est une œuvre vidéographique construite dans la tension d'un récit personnel, séquentiel et performatif. Elle se compose de trois séquences dont la première et la dernière se rejoignent et se déroulent dans un cadre fixe anodin dans le train du métro de Montréal. La deuxième séquence est une intervention performative sur le journal *Métro*¹¹⁴, vue plongée et ajustée à la dimension du journal où j'interviens sur la

¹¹² Durant la guerre civile, les fractions militaires ont ouvert des chaînes de télévision illégales. Légalisées et partagées au prorata des confessions et des fractions de guerre, les chaînes de télévision (locales et internationales) ont poussé d'une façon importante au Liban après la guerre civile : LBC, NTV, NBN, OTV, TÉLÉ LUMIÈRE, MTV, AL MANAR.

¹¹³ Cette œuvre a été exposée à Beyrouth, Paris et Melbourne (Australie) sous différentes thématiques.

¹¹⁴ *Métro* est une chaîne de journal gratuit et mis à la portée des usagers de l'espace du métro. On peut trouver le même nom de ce journal en Europe. Il s'agit d'un journal de très petits articles et de faits divers comme de « fast-informations ».

première page en dessinant sur le portrait de Saddam Hussein¹¹⁵ capturé par l'armée américaine des États-Unis. Dans cette image choisie et diffusée par l'armée américaine, Hussein paraît barbu et détrôné de son patriarcat, comme un hors-la-loi caché. L'intervention sur la dernière page de ce journal se fait sur le portrait du père Noël figurant dans une publicité au-dessus d'une manchette du « Boxing Day ». En outre et dès le début de la vidéo, un narrateur extradiégétique raconte d'une voix perturbée une histoire personnelle dans un chronotope¹¹⁶ appartenant au champ de la guerre civile libanaise (1975-1990). Il commence par le titre, une redondance donnant l'impression d'une continuité d'un récit déjà commencé avant le début de la vidéo : « je me suis rasé la barbe définitivement, je me rase chaque jour, je mets de la crème, ma peau est devenue douce, même très douce. Mon frère Aho [...]. »



Figure 3.1.5 J. Restikian, (2006). *Je me suis rasé la barbe définitivement*, DVD, 5 min 39 s.

¹¹⁵ Président de la République irakienne (1979 – 2003), Saddam Hussein est exécuté en 2006.

¹¹⁶ Terme utilisé par Bakhtine désignant le temps et l'espace du récit. Le chronotope de la guerre est singularisé par l'espace-temps dévoilant le possible de l'impossible, le désordre total, la perte totale, soit la mort.

Cette narrativité séquentiel et extradiégétique décrit une journée du quotidien qui débute dans le métro avec les faits divers du journal gratuit (*Métro*); le silence bruyant règne, chacun se plonge dans sa solitude et les passagers du métro voyagent dans leurs propres récits. Ne voulant pas être comme le père Noël ni comme Saddam Hussein, le narrateur extradiégétique qui se rase « chaque jour » se dérobe de la figure du barbu afin d'avoir une peau - première barrière de défense et de présence - douce et tendre.

Dans cette œuvre et selon Lionis (2009), « we observe a re-orientation of archival history through the alteration of newspaper and conflicting voice-over narration. »¹¹⁷ À travers ce qu'elle nomme histoire archivée, Lionis décrit laconiquement, dans une brochure, la tension et la contradiction entre la narration extradiégétique et une autre séquentielle. Toutefois, je préfère évoquer un récit expérientiel à narrer dans le métro, qui n'est ni le train amenant au camp de concentration, ni celui de *Safarbarlek*¹¹⁸, mais celui d'un espace de transition où les temps se confrontent anachroniquement. Il s'agit d'un espace-temps interstitiel temporaire et, dans ce cas, transculturel (Tomas, 1996), dans lequel le narrateur s'efforce de se créer une figure autre à Montréal, un monde réel où le souvenir surgit comme un temps inévitable à tisser avec le temps présent¹¹⁹.

Ces deux œuvres, *Le Saut d'Edgar Aho* et *Je me suis rasé la barbe définitivement*, ont été produites dans l'intention de les exposer en premier lieu à Montréal. Toutefois, leur rencontre avec un type de public n'était pas prévue et est conditionnée par ce rapport de hasard/nécessité d'une forme d'autorité d'un champ artistique que ce soit à Montréal, à Beyrouth, à Paris ou à Melbourne (Australie). Ces deux œuvres n'ont

¹¹⁷ Khaled Sabsabi, commissaire de *In this Together* (2009), organise une projection de vidéos à « Australian Centre for Contemporary Art, Melbourne, Vic., Australia ».

¹¹⁸ À l'époque de la colonisation ottomane du Mont-Liban (jadis la Syrie), on amenait les hommes dans les champs de la corvée et à la guerre où ils affrontaient la famine et la mort.

¹¹⁹ Le présent concerne ma résidence à Montréal.

pas été retenues par des comités de sélection dans des centres d'artistes et d'événements au Québec et au Canada. Par hasard, un commissaire français d'origine libanaise a vu la vidéo de *Je me suis rasé définitivement la barbe* et la présente à Paris. Un second commissaire et un troisième l'ont vue et l'ont présentée. C'est dans ce sens que je parle d'un hasard/nécessité d'une autorité de sélection et de choix d'œuvres.

En somme, les trois exemples analysés ci-dessus démontrent une démarche d'énonciation esthétique et politique boiteuse faisant face à différents types de barrières à surmonter : l'inscription du corps dans le champ artistique, le coudolement de deux formes d'imagerie et de narrativité, la confrontation des temporalités et de l'*habitus* représentés par le récit que sous-tend l'œuvre. Cette démarche dénote non seulement l'intention d'une forme d'hybridation, mais aussi la rencontre précaire et fragile des corps, de leurs expériences et de leurs intérêts. Cette rencontre est l'expression d'une confrontation d'autorité expérientielle laquelle n'est efficiente qu'à travers des opérations d'échange esthétiques et politiques. D'ailleurs, il est certain que ce qui suspend les opérations d'échange entre une expérience artistique et une modalité de réception c'est la non-exposition de l'œuvre. Autrement dit, l'inscription de l'œuvre et du corps de l'artiste est une condition nécessaire à la rencontre et ainsi à ces opérations d'échange entre lesdites temporalités. L'ETI se présente, pour moi, non pas comme un choix, mais plutôt comme le seul moyen d'exister dans le champ des espaces de représentation.

La tension entre ces œuvres a été différée pour être remplacée par un aspect biographique dans le présent de Montréal, en l'occurrence la figure de l'artiste immigrant et ses questionnements. Dans le chapitre suivant, cette figure sera prise en charge dans deux dimensions : la première est liée en premier lieu au déplacement (émigration et immigration) et à la confrontation d'une forme d'acculturation dans

une temporalité prise dans l'ancrage du monde néolibéral et de ses conséquences dans la société; alors que la deuxième dimension comprend, en plus de la première, la question de la traduction non pas dans « la vie » de l'œuvre ni dans « sa survie » (Benjamin, 1972/2009a), mais dans l'excès à travers lequel le langage du récit se suspend.

CHAPITRE 2

LA FIGURE

DE L'ARTISTE IMMIGRANT DANS L'ETI¹²⁰

Selon Rancière, « il y a toujours plusieurs présents dans le présent et plusieurs temps dans le temps » (2012, p. 259). Alors, comment « cartographier » un récit à Montréal ? Autrement dit, comment prendre en charge un objet ancré dans la société montréalaise dont les temporalités sont complexes et les multiples identités s'entremêlent ? Ne reste-t-il comme point de départ que le récit biographique d'un artiste immigrant et sa situation dans le présent ?

La situation du corps de l'artiste immigrant n'apparaît pas évidente et la prise de parole cherche en quelque sorte une temporalité singulière, biographique, voire interstitielle. Pour essayer de répondre à ces questions, j'aborde une œuvre exemplaire de la série de *Made In China* que j'ai produite entre 2007 et 2009, dans le but de justifier cette démarche d'exploration et ses conséquences sur les opérations d'échange de l'ETI, et ce, à travers la tension entre le corps et la ville. Dans la même lignée, j'analyse deux œuvres vidéos que j'ai produites en 2010 : *Néo-Attente ou Les Temps modernes* et *Raconter versus raconter*, mais cette fois-ci à travers la question de la traduction que je délimiterai dans le champ d'études; il s'agit de la résistance de la traductibilité et de l'appel de différents points de vue. Enfin, j'entame une réflexion sur lesdites opérations d'échange à travers le concept de l'ETI que j'ai développé précédemment.

¹²⁰ Rappelons-nous que l'ETI est l'abrégié de l'espace-temps interstitiel.

3.2.1 *Made In China*

Les œuvres intitulées *Made In China* (2007 à 2009) forment une série construite par le biais d'un produit fabriqué en Chine (des boîtes, des thermos et principalement des toiles 20x25 cm). Le discours socioéconomique qui sous-tend ces œuvres a été exhaustivement analysé dans mon mémoire de maîtrise¹²¹. Ce qui nous importe ici c'est cette figure de l'artiste immigrant, d'une part, dans une temporalité de consommation extrême et d'ouverture du marché néolibéral et, d'autre part, dans une autre temporalité culturelle et artistique bien établie, structurée et affectée d'une manière ou d'une autre par le truchement de ladite ouverture.

J'évoquerai une performance faite avec mon fils, laquelle fait partie d'une série de performances où je me déplace dans la rue, je me stabilise devant la vitrine d'une galerie, et ce, pour une durée qui dépasse parfois les deux heures, portant sur le dos un grand paquet de petites toiles tendues sur châssis.

La performance avec mon fils Ram (figure 3.2.1), d'une durée d'environ 20 minutes, fait partie d'une exposition que j'ai réalisée en 2009 à la galerie de l'UQÀM. Je demande à Ram âgé de huit ans de participer à mon exposition lui confiant la tâche de me tenir pour que je ne tombe pas par terre et de m'aider à me lever quand je serais par terre. J'entre dans la galerie avec Ram et puis dans la salle où j'installe mon œuvre¹²². Ram ramène avec lui un jouet qu'il dépose au sol tout près du mur de la salle (voir figure 3.2.1 en haut à droite). Je commence mes gestes de déséquilibre avec le bloc de 125 toiles sur le dos. À maintes reprises je tombe et je me lève avec

¹²¹ Restikian, J. (2010). *Exploration du concept de postproduction par la recirculation des objets Made In China à travers une pratique multidisciplinaire* (mémoire de maîtrise inédit). Université du Québec à Montréal.

¹²² Comme installation, l'œuvre est formée de toiles tendues sur châssis (20x25 cm), fabriquées en Chine. Ces toiles ont été déposées juste à l'entrée de la salle, prolongeant le mur de séparation et rétrécissant l'accès à celle-ci (figure 3.2.1 en haut au milieu).

l'aide de mon fils; Ram fatigué se met au sol et commence à imiter mes gestes. La performance est en partie improvisée.



Figure 3.2.1 J. Restikian et R. Restikian, (2009). *Made In China*, performance, photos numériques, Montréal : Galerie de L'UQÀM

Ce qu'il faut signaler à propos de cette performance, c'est l'image de l'artiste immigrant qui se déplace et porte sur son dos des objets, support de la peinture, évoquant non pas l'histoire de l'art, mais une histoire personnelle dans une temporalité d'acculturation. La toile est blanche prête à être utilisée, elle est dans une étape entre son fabricant et le geste de l'artiste dans l'atelier. Elle ressemble à la figure archaïque de l'**émigrant** qui porte ses affaires les plus importantes pour sa survie et vagabonde cherchant le lieu le plus sûr pour s'y installer.



Figure 3.2.2 Réfugiés arméniens à Musa Dagh évacués par Guichen la marine française, (1915). (Image tirée de l'Internet).

Mais cette figure se transforme et devient par la suite une figure de l'**immigrant** qui trouve refuge en lui-même, dans son propre récit, dans sa biographie avant d'accepter ses pertes du lieu originaire. En effet, selon le dictionnaire¹²³ l'émigrant est celui qui quitte « son pays pour aller s'installer ailleurs, généralement à l'étranger », pour une raison ou une autre. L'émigrant reste émigrant jusqu'à ce qu'il s'installe pour ainsi devenir un immigrant. Et ce dernier garde son statut pour une période donnée plus ou moins longue. Toutefois ce statut persiste sous une autre forme psychique, sociale, politique et culturelle. Dans ce sens, l'image de l'immigrant se loge dans l'aspect biographique, la seule issue de se raconter.

De surcroît, l'entrée dans l'enjeu artistique de mon fils Ram, évoque également une image aussi archaïque que la précédente et touche le rapport entre père et fils signifiant la transmission d'une expérience d'émigration déjà débutée avant nous¹²⁴. En outre, cette transmission est une charge aussi imposante que le fils ne trouve pas un moyen d'esquiver la chute de son père qu'à travers l'imitation.

Cette figure de l'artiste immigrant paraît comme un repli sur soi dans un lieu mitoyen entre les lieux où se placent le corps et les objets de l'artiste. Une image de celui qui se déplace en perpétuité de sorte que la perception de l'espace se concentre sur le corps de l'artiste, sur ses objets et sa famille (Ram). C'est dans ce sens que le sujet biographique prend place tout en refoulant un passé englouti dans le présent du nouveau monde. Ainsi mon corps en tant qu'artiste trouve-t-il refuge dans l'aspect

¹²³ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <http://www.cnrtl.fr/>.

¹²⁴ En effet, mon grand-père paternel a quitté l'Arménie au début du siècle dernier vers l'Amérique du nord. Là, il laisse ses biens à son neveu et rejoint la résistance contre les Ottomans. Après le « génocide », il part en exode vers Lattaquié en Syrie avec la communauté arménienne ensuite vers Tripoli au Liban. De même, mon grand-père maternel originaire de la Grèce et vivant à Iskenderun en Turquie (jadis en Syrie) laisse ses biens pour les Ottomans en 1936 et s'en va avec sa famille pour s'installer au Liban. Aussi la génération qui suit a-t-elle subi le même sort en émigrant du Liban vers l'Europe, l'Amérique et l'Australie. Dans ce sens, l'expérience de l'émigration et de l'immigration a commencé avant la nôtre comme si ce déplacement se transmettait de génération en génération.

biographique, voire autobiographique, comme une issue de se nommer, de se désigner en public. Le corps devient ainsi à la fois sujet et objet.

La question qui me semble légitime consiste à savoir où trouver Montréal, au sens large du terme, dans mon travail ? N'y a-t-il que le néolibéralisme, l'ouverture du marché, le travail par intérim et la surconsommation, etc. ? Que reste-t-il de ce nouveau temps présent ?

Il est difficile pour moi d'aborder un objet ou une thématique qui ne trouve pas d'ancrage dans mon expérience. Ne pouvant voir la ville où j'ai trouvé refuge qu'à travers un regard encombré par l'acte d'association entre deux lieux référentiels (Beyrouth et Montréal), autrement dit, la difficulté consiste à donner un sens à l'objet de la ville sous forme d'ancrage culturel (esthétique et politique) tout en évitant l'exotisme dans un cadre touristique ou d'exploration. La ville résiste à mon récit, à mes souvenirs et à leurs constructions. Cette résistance est l'image d'une tension entre mon corps, mes objets et la ville. Toutefois, l'apparition de Montréal est au cœur de mon travail qui, à mon avis, n'a pas besoin d'être justifié (on trouve la neige, l'UQÀM, les rues, le métro, le Musée d'arts contemporains de Montréal, etc.). Mais cette apparition est toujours accompagnée d'un autre temps que ce soit par le corps du performeur, par l'objet, par le récit, etc. Cela rend la ville comme une structure, un édifice neutre qui, à la fois, se distancie de mon récit et l'accueille. Un face à face où s'insère une possible traductibilité non pas dans le but de comprendre, mais « d'essayer-voir » et, par la suite, de s'interroger sur l'impact de cet essai. Un exemple qui aborde la traductibilité et non la traduction et qui s'inscrit dans la même lignée de la précédente œuvre serait la vidéo *Néo-attente ou Les Temps modernes*.

3.2.2 *Néo-attente ou Les Temps modernes*

Ma conjointe trouve un travail au ministère de l'Immigration et des Communautés Culturelles, dans le programme de francisation. Son travail consiste à donner des cours de langue française à des nouveaux arrivants, et ce, dans des endroits publics divers (CEGEP, centres communautaires, associations à but non lucratif, universités). Le travail se fait sur appel et parfois via des contrats limités, d'une durée maximale de trois mois et pour quelques heures par semaine. Bref, c'est un travail par intérim. Selon ses disponibilités, ma conjointe reçoit, s'il y a lieu entre 7 h et 9 h, un appel journalier, lui désignant le lieu et l'horaire du cours à donner. Ce type de travail s'est bien propagé où l'employé fait partie, selon Bourdieu (1998), « d'une armée de réserve de mains-d'œuvre ». Autrement dit, l'employé est chômeur jusqu'à réception d'un appel pour un travail. L'attente quotidienne rend la vie compliquée puisque ma conjointe, devant l'incertitude du travail ne peut ni programmer sa journée ni planifier sa semaine. L'arrêt des cours en été n'est pas compensé par l'indemnité chômage vu la difficulté de cumuler les heures requises pour en bénéficier. Au début de chaque trimestre, on annonce les contrats à temps partiel, ceux à temps plein sont assurés pour les plus anciens employés (20 ans et plus) tant que le programme de francisation est en cours. Prendre connaissance des contrats disponibles se fait par l'intermédiaire d'un répondeur automatique qui annonce au fur et à mesure les contrats restants. Désespérément, ma conjointe passe quelques jours à téléphoner et voir les contrats qu'annonce la voix monotone du répondeur automatique s'évanouir.

Je me sens concerné par cette attente contemporaine et suis curieux d'écouter la voix qui annonce les contrats. Je demande à ma conjointe de composer le numéro de téléphone donnant accès au message. Je décide d'enregistrer cette bande sonore sans savoir ce que j'en ferais. La voix est monotone et semble interminable. Quelques mois après, je travaille sur les noms propres des génériques dans les films et les

vidéos. Je commence à rassembler des noms propres et à remarquer que ceux-ci pourraient évoquer divers lieux et temporalités. Mon nom prête aussi à l'interprétation; je le répète, je le change et finalement je permute les lettres. Une tension assez étrange se fait en déformant mon propre nom, moi-même devenu aussi étrange que familier. Comme si l'on décomposait pour recomposer le titre d'un corps, une histoire qui se défait et se refait autrement et en perpétuité. Soit ne devient pas autre mais bizarre, incompréhensible, voire insolite. Me voilà, m'intéresser au générique, un lieu à côté de la production filmique, un paratexte autour de l'œuvre qui pourrait être investi comme espace pictural, voire séquentiel dans une vidéo. Un espace interstitiel que j'habite par mon nom, mes noms, lieu d'une possible traductibilité.

L'œuvre vidéographique *Néo-attente ou Les Temps modernes* commence par le titre, puis le son d'un numéro de téléphone composé, celui de la liste des contrats des professeurs des cours de français (cité ci-dessus). En même temps, le générique débute par des lettres noires sur fond blanc, celles de la permutation de mon nom propre (figure 3.2.3), se poursuit jusqu'à la fin de la liste des cours, finit par un : « merci » et par la tonalité du téléphone occupé. Le fond est blanc, froid et s'enchaîne vers une longue fermeture dans le noir. L'œuvre se compose du double paratexte : celui qui est usuel, titre au début, date et lieu de production à la fin; le second paratexte est évidemment la permutation des lettres du nom propre. Cette permutation supposée composer des noms différents, rend la lecture du spectateur difficile et ne désigne, après coup, aucune personne spécifique, mais plutôt une personne dont l'appel, la place et la temporalité sont brouillés. Il est vrai qu'en sémiologie le nom par essence est arbitraire, admettant toutefois, du moins, deux types d'histoire. La première concerne l'usage particulier des noms et prénoms dans un lieu et temps donnés: dire « Jacko Restikian » c'est évoquer une personne qui a probablement des

origines arméniennes¹²⁵. A noter que l'histoire contemporaine de l'Arménie et ses « causes » font appel, d'une manière ou d'une autre, au « Génocide » de 1915, histoire présente dans la mémoire vive. Dans ce sens le nom et prénom rappellent de loin, comme un a priori, l'Arménie. Le second type d'histoire participe de la biographie. Cette histoire est incertaine sur le plan du signe linguistique; elle est implicite et contextuelle, et ce, sur le plan de la prestation de l'œuvre et de ses récits autorisés.

| | |
|-------|-----------|
| Jokac | Anikrites |
| Kjcoa | Aniteskri |
| Kjoac | Anisrekit |
| Jkaoc | Antikeris |
| Jkcoa | Antikesir |
| Jckoa | Antisrike |
| Kcjoa | Antiriske |
| Okjca | Antriskei |
| Okacj | Antrisiek |
| Kcjao | Akritseni |
| Kcaoj | Arestikin |
| Jckao | Areskinti |
| Ocjka | Arktiseni |
| Jcako | Arkitseni |
| Cjoak | Aristekin |

Figure 3.2.3 Restikian, J, (2010). *Néoattente ou Les Temps modernes*, capture vidéo.

Ainsi, parler de la traductibilité n'est pas question de trouver l'équivalent du prénom et du nom (Jacko, Jakob, Hagop, Jacques, Yaakoub, etc.); c'est plutôt une inauguration impossible des personnes qui sont une seule dans un monde atomisé, fragmenté par la gestion du marché (travail par intérim sur appel téléphonique). La traductibilité est bloquée, la permutation égare la désignation, voire la signification;

¹²⁵ Le suffixe « ian » dans le nom arménien est synonyme du terme « famille ».

« On ne peut plus s'entendre quand il n'y a que des noms propres, et on ne peut plus s'entendre quand il n'y a plus de noms propres » (Derrida, 1985, p. 211). Toutefois, si on considère que la permutation des lettres est une métaphore, la traduction sera une forme d'acculturation et de métamorphose culturelle proliférante, mais vaine. Ainsi la traductibilité dans cette œuvre est-elle l'image complexe de la figure de l'artiste immigrant qui se réitère à travers de nouvelles voies d'expressions amenant à déchiffrer maints éléments constituant les opérations d'échanges interstitiels. Après cette œuvre une autre est née dans la même voie, mais cette fois-ci en explorant le point de vue de la caméra.

3.2.3 *Raconter versus raconter* (figure 3.2.4)

Il s'agit aussi d'une œuvre vidéographique tournée dans la salle de lavage commune, là où j'habitais à Montréal. La vidéo débute par le titre sur un fond blanc et par un fondu enchaîné vers le blanc; puis un cadre apparaît, où les objets ne se voient qu'en partie et où l'on voit à droite une partie de deux lave-linges, à gauche une partie de la sècheuse à linge et, au fond, dans le coin, une partie du grand évier en plastique.

Un son IN des gouttes d'eau de l'évier commence avec l'apparition du cadre, exprimant un rythme qui ressemble à celui d'un lave-linge. Tout à coup, la caméra se met à osciller latéralement au même rythme que les gouttes d'eau. L'oscillation s'amortit, le cadre se ferme au blanc et on entend les gouttes d'eau couler pour quelques secondes.



Figure 3.2.4 J. Restikian, (2010). *Raconter versus raconter*, capture vidéo.

La vidéo est tournée par hasard et à la dernière minute après une demi-journée dans le garage de l'immeuble, filmant les compteurs d'électricité avec leur bruit. J'ai délaissé tout le tournage des compteurs d'électricité pour un moment assez important et je me suis occupé de la dernière vidéo : la salle de lavage, l'odeur de la lessive fraîche, la poussière cotonneuse dans le coin, quelques linges dans la poubelle, la tuyauterie apparente, le robinet qui goutte, la lumière des néons. Ce lieu n'est ni sale ni propre, d'environ 6 m², occupé par cinq machines, une grande poubelle et un grand évier en PVC. C'est un espace justement fonctionnel, inhabitable et de transition. Ce qui m'a attiré durant le visionnement de la vidéo, c'est cet ensemble de caractéristiques de la salle de lavage que je pourrais considérer un espace interstitiel. En effet, il est interstitiel non pas seulement dans le sens d'un lieu de transition, mais aussi dans le type de cadrage à travers lequel les objets ne se montrent pas en entier. D'ailleurs la chose la plus importante dans cette œuvre par rapport aux autres analysées est

l'oscillation de la caméra qui, avec le titre, prend le sens du croisement de la narration des récits.

Il s'agit de faire appel aux différents points de vue de l'observateur du même objet (la salle de lavage). L'œuvre est un peu abstraite relativement aux autres, mais elle prend dans le contexte de mes œuvres une direction se rapportant à la fois à l'ETI et aux temporalités contextuelles différentes, soit les places de ceux qui voient. En effet, la narrativité du cadrage et des éléments filmés prend sens dans une perspective d'ambiguïté du positionnement de celui qui regarde (le point de vue de la caméra). Le rythme du va-et-vient latéral de la caméra ébranle et déstabilise le cadrage tout en proposant deux pôles, un à gauche et un autre à droite. La figure de l'artiste n'est pas apparente; elle est celui qui regarde et ne se montre pas. Elle se montre par le regard perplexe, voire instable. Comme si celui qui regarde l'objet se posait les questions suivantes : d'où je peux voir cet espace-temps ? Je le perçois avec quel référent spatio-temporel (Beyrouth, Montréal) ? Quels outils d'un savoir expérientiel me servent à le définir et à le délimiter ? Ces questionnements sont soulevés généralement par l'immigrant qui essaie de percevoir son entourage tout en se situant culturellement. C'est dans cette lignée que la figure de l'immigrant se définit par le regard et non par la désignation du corps. La différence entre les deux vidéos *Néo-attente ou Les Temps modernes* et *Raconter versus Raconter* est importante sur le plan narratif, mais elle se réduit sur le plan conceptuel. La première reflète, par la permutation des lettres de mon nom, la figure de l'artiste immigrant à travers le questionnement sur la traductibilité. Dans la seconde, cette figure est évoquée indirectement à travers la perplexité du regard, du point de vue.

Somme toute, la figure de l'artiste immigrant est en même temps une figure biographique et une autre dont le statut du corps se diversifie. La figure biographique n'est pas celle qui est critiquée par Bourdieu (1986) prenant la forme d'un récit

cohérent dans une chronologie d'un début et d'une fin, mais plutôt dans une rupture du récit. Le quotidien est un réel qui, selon Robbe-Grillet, « est discontinu, formé d'éléments juxtaposés de façon sans raison dont chacun est unique, d'autant plus difficiles à saisir qu'ils surgissent de façon sans cesse imprévue, hors de propos, aléatoire » (tel que cité par Bourdieu, p. 70). D'ailleurs la démarche de l'immigrant se construit par des ruptures radicales qui se contextualisent dans un univers à multiples temporalités. Le temps passé est refoulé et surgit d'une façon brouillée par des indices narratifs dans les œuvres. Les trois exemples d'œuvres citées ne nous offrent pas une temporalité passée; celles-ci se réfugient plutôt dans un quotidien direct critiquant l'état de l'être immigrant dans le monde néolibéral. Cette critique n'est autre que la confrontation diégétique de la logique du marché et du quotidien de l'individu, en l'occurrence l'immigrant. En revanche, la dernière œuvre n'évoque pas le contexte néolibéral, mais elle se restreint à une activité de symbolisation du quotidien. À tout prendre, ladite figure de l'immigrant est une figure de rupture chronologique dont la traductibilité du récit est incertaine.

CHAPITRE 3

L'ETI DANS L'ÉCHEC DU PAVILLON LIBANAIS

Plongé dans ma pratique, explorant l'espace-temps interstitiel (ETI) en tant que canadien immigrant, je reçois une invitation importante et inattendue qui perturbe mon calendrier; il s'agit de la Biennale de Venise. Un quidam dont le nom est Georges Rabbath m'invite à participer au Pavillon libanais à la dite biennale. Que dire ? Accepter ou non ? Accepter c'est représenter le Liban ? Mais que veut dire Pavillon et quel en est le rapport avec l'État libanais ? Puis-je représenter cet État en tant que libanais-canadien ? Que présenter, comment ? Toute une panoplie de questions m'encombre et dérange le calendrier de mes projets à venir... Enfin j'accepte et je propose un projet.

J'analyse ce projet artistique qui, n'ayant pas la chance d'être présenté à la Biennale, participe de la vie socioculturelle et politique libanaise. Il est question de ma candidature avec d'autres artistes pour exposer au Pavillon libanais de la Biennale de Venise en juin 2011. Le choix d'évoquer ce projet et son contexte est dû à deux raisons. La première est en rapport avec l'effort que j'investis durant six mois dans un projet artistique qui aurait dû faire partie de mon doctorat. La seconde raison admet deux points importants : 1- ma démarche de poïèse qui a abouti à une proposition complexe à concrétiser, laquelle est au cœur de mes propos dans cette thèse, soit les possibles opérations d'échange dans l'ETI; 2- la complexité de la situation socioculturelle qui a contribué à la nomination du commissaire, des artistes choisis et puis au retrait du Pavillon libanais de la Biennale¹²⁶. Je commence par une brève

¹²⁶ « This time around political instability has led the country to withdraw from the event entirely. The curator was to have been **Georges Rabbath**, who had titled the pavilion "Lebanon As a State of Mind." Ten artists were to

contextualisation de la nomination des candidatures et puis je termine en abordant ma proposition pour la Biennale dans le cadre des questions posées dans ma problématique.

Selon le quotidien Al-Akhbar, « on annonce officiellement la participation du Liban à la 53^e Biennale de Venise » (Halek, 2011) (traduction libre). En 2010, des travailleurs dans le champ artistique, des artistes et des collectionneurs se réunissent pour former un comité national qui prend en charge la désignation d'un commissaire pour la Biennale. Les intervenants s'entendent sur l'artiste W. Sadek lui assignant la tâche de représenter le Liban pour l'année 2011, mais celui-ci se désiste. En revanche, la tentative de former et de structurer ledit comité pour les prochaines Biennales est vouée à l'échec, mais on finit par donner la charge du commissariat à G. Rabbath¹²⁷. Celui-ci choisit les artistes, entre autres, moi-même. Début 2011, onze ministres libanais démissionnent (Agence Nationale des Médias, 2011); de ce fait le gouvernement devient démissionnaire selon la constitution libanaise. Après quelques mois, le comité de la Biennale de Venise reçoit une lettre du ministre de la Culture Wardé¹²⁸ exprimant le retrait du Pavillon libanais de la Biennale. Bien que le comité de la Biennale de Venise ne puisse plus accepter l'exposition sans le pavillon, le commissaire Rabbath insiste pour poursuivre ses activités en dehors du Pavillon libanais. Quant à moi, je retire ma candidature vu que ma proposition se base sur le concept même du Pavillon.

have been featured: Annabel Daou, Etel Adnan, Marya Kazoun, Cornelia Krafft, Ricardo Mbarkho, Samer Mohdad, Jacko Restikian, Shawki Youssef, Camille Zakharia, and CPS (Chamber of Public Secrets). Daou, who grew up in Lebanon and moved to the United States at age 18, told ARTINFO that she received a letter from the culture minister about 10 days ago stating that Lebanon would not participate in the Biennale. Daou said that "I thought possibly there might be issues... obviously these things are difficult," but that she didn't expect the pavilion to be cancelled after plans were so advanced. Lebanon's coalition government fell apart in January, and so far the country has been unable to form a new one.» (Deimling, 2011).

¹²⁷ Georges Rabbath professeur à l'Université Saint-Joseph de Beyrouth.

¹²⁸ Salim Wardé est nommé ministre de la culture en 2009 dans le gouvernement de Saad El-Hariri.

Loin d'être au courant des différends dans le champ artistique libanais, je reçois en 2010, par courriel, une invitation de Rabbath me demandant si je suis intéressé à participer en tant que libanais à la 53^e Biennale de Venise. Rabbath m'envoie son texte comme un « statement » pour le pavillon libanais intitulé : « LEBANON AS 'A STATE OF MIND' ». Ci-dessous la partie la plus significative de ce « statement » se rapportant au Pavillon libanais.

[...]There was no Lebanese Pavilion at that last Biennale.

The Venice Biennale 2011, would mark the second time that Lebanon is represented, and would be an incredible benchmark in placing Lebanese artists on the global contemporary art stage. [...]

THE LEBANESE PAVILION CONCEPT FOR 2011

Contemporary art relies heavily on the context to relay its message, and be understood. Since the "theatrical turn" of art, artworks can no longer be self-sufficient but depend on the space and decorum they are viewed in. Such a state of affairs has given the curator an ever-growing power and a meta-artistic status. The Lebanese art scene hasn't escaped such a state of affairs. Many an artist's work has been subsumed under a common vocable by jet-set curators combing the region in the past few years. The present initiative aims at giving selected artists the freedom and space to offer new personal, and singular work all the while giving them the opportunity to relate to others' work and practice.

It is evident that there is never a better time to present something different and thought-provoking than at the Biennale. In the present initiative an opposite approach to current curatorial practices will be favoured. The 'curator' will only create a framework in which different artists will be showcased but in succession, therefore leaving each artist free to express himself, all the while interacting with previous artists and creating the possibility of new artists to come. This approach can be called 'un-curating' or 'de-curating'.

Instead of having the same exhibition for the six months of the Biennale, the Biennale's visitors will have the opportunity to have a renewed experience when entering the Lebanese pavilion and will thus create a continuous interest and an ever-bigger flow of people, and thus a better exposure. The Lebanese Pavilion will house six subsequent exhibitions by six artists who attained international recognition and critical acclaim. Each exhibition will represent an artist's work and will be shown for one month. The idea is to let each artist interact with the one before him and anticipate the one coming after him.

The Lebanese Pavilion in Venice will help brand Lebanon as a 'state of mind'.

The successive format of the show will create a metaphoric trans-generational and trans-thematic transition and evolution, and will be a metaphorical reference to Lebanon's history, old and new, but also an allegory of how people can get along with respect and dignity in a small territory like Lebanon.

C'est un texte qui propose un concept, le nommant sans vraiment le définir, « un-curating or de-curating ». Le dernier paragraphe décrit l'image du Liban – malgré les guerres – comme étant un lieu d'une activité symbolique, voire de la pensée. Le texte m'a paru désespérément emblématique de l'ancien mythe cosmopolite de Beyrouth, ne touchant pas les questionnements des artistes beyrouthins. Toutefois, les questions posées ultérieurement durant nos communications par courriel sont beaucoup plus profondes que ledit texte et portent principalement sur le métarécit national, sur les lieux et leurs voisinages, ainsi que sur le statut que peut prendre le praticien à Beyrouth.

Ébloui par cette invitation, ne sachant pas la raison de m'avoir choisi, je me demande si le commissaire a fait le bon choix. Vivant à Montréal, plongé dans mes questionnements se rapportant aux deux temporalités montréalaise et beyrouthine, que dois-je dire à propos de cet État, « State of Mind » qui, depuis la guerre civile (1975-1990), se forge à se définir ? Il se définit comme un État fondé sur les communautés et le clanisme dont les représentants ne s'entendent que pour calmer les petites guerres sans y parvenir. C'est un État de « butinage » (traduction libre) selon Nehmé (2014), *al-dawlat al-ghanimyya*, l'État néopatrimonial¹²⁹; un État de l'après-guerre se fondant sur la parenté, sur une structure complexe de profit fondée sur le clanisme amalgamé par le confessionnalisme, au bord des droits constitutionnels

¹²⁹ Selon Nehmé, ce concept, que j'ai traduit littéralement par « butinage », se fonde sur le concept de l'État patrimonial de Max Weber, lequel décrit une société dont le pouvoir se transmet de père en fils, dans la même famille et se réitère à travers la parenté, le voisinage et les intérêts directs du partage de la richesse sociale. (p. 105-128)

libanais des citoyens. Que veut dire un État dans notre cas ? S'agit-il d'un type d'état néopatrimonial ? Que penser dès lors du Pavillon libanais ?

Après avoir discuté avec des amis et mon directeur de recherche, j'accepte de participer à la Biennale envisageant la question suivante : pourrais-je vraiment partir à Venise dans un pavillon représentant un État à définir ? Et comment ? Si je ne pars pas, que puis-je faire ? Je décide de ne pas y aller. Mes performances, mon bloc de toiles paquetées, mes vidéos et mes installations n'y seront plus envoyés. J'ai pourtant proposé au commissaire trois axes : le premier est de ne pas voyager à Venise; le second est de n'exposer à Venise aucun objet ni présenter quoi que ce soit se rapportant à l'imagerie, mais plutôt d'inscrire sur un mur blanc une adresse URL, soit l'adresse d'un site Web. Partant d'un texte que j'ai rédigé, le troisième axe consiste à inviter d'autres personnes (trois) à réfléchir sur les balises autour de la question du pavillon libanais. Une photo ou plusieurs photos seraient exposées dans ledit site Web avec le texte d'une discussion, traduit dans différentes langues (arabe, anglais, français et italien).

Le travail à trois (le commissaire, Abdallah¹³⁰ et moi) fut déclenché. Il commence par un texte que j'ai rédigé sur le concept du Pavillon et ses représentations contemporaines. Je suis parti de là tout en soulevant des interrogations portant sur l'activité symbolique de l'après-guerre, le mythe de la reconstruction, la réconciliation, l'ordre et le droit, etc. Toutes ces interrogations convergent vers la question de la définition de l'État libanais, vers la façon de se représenter par le paradoxe du Pavillon du Liban désignant dans son sens global une hégémonie de l'État, mais d'un État effondré qui n'arrive pas à sortir de sa temporalité conditionnée par les conflits militaires. Ci-dessous la grande partie du texte qui prend la forme

¹³⁰ Fadi Abdallah est un écrivain et professionnel en droit international. Il travaille à Amsterdam comme porte-parole à la Cour internationale de l'ONU. Il a exposé ses textes dans des lieux voués aux arts visuels.

d'une réponse aux questions du commissaire¹³¹, portant sur le métarécit national et le travail à distance. Ce texte a été envoyé à Abdallah ultérieurement.

Pour répondre à tes questions [(les questions du commissaire)], je commencerai par le sujet portant sur le Pavillon libanais et puis j'aborderai les interrogations qui relèvent de l'« Installation », de ce qu'on nomme le Mail Art et le métarécit national par le biais de mes commentaires et de la justification de ma proposition.

Il est évident que la question portant sur le Pavillon libanais rejoint la problématique du discours et du récit national. Dans notre cas, de l'étymologie du terme Pavillon, il ne reste que le concept de l'habitation temporaire dans un événement dont l'identité est construite par le biais de l'historique du lieu, celui de la Biennale de Venise. À travers ce que j'ai pu lire sur ce sujet, j'ai saisi que les pavillons à la Biennale de Venise, et qui ont été fondés au fur et à mesure, configurent des représentations symboliques des nations (dans le sens de *awttāne* pl. de *wattane*)¹³², c'est-à-dire du pouvoir, de l'hégémonie, de la souveraineté culturelle et politique. Présentement, ces représentations concernant les pavillons se sont adoucies et substituées aux discours et aux récits puisant leurs sources de leurs propres histoires. En d'autres termes, la présence architecturale des pavillons jadis établis et des espaces temporaires s'inscrit toujours dans la même histoire contemporaine postcoloniale, mais cette fois-ci eurocentrique. (Sûrement cette lecture est globale et ne contient pas les espaces des activités politiques où on configure autrement les places des exposants dans la Biennale; à titre d'exemple : Santiago Sierra http://www.santiago-sierra.com/200304_1024.php). Tout cela veut dire que l'entrée en tant que pays à la Biennale de Venise est canalisée par l'identité de la nation. Ainsi participer à un tel événement est se nommer comme une nation [...] libanaise dont la forme et le contenu sont brouillés. Alors, la problématique se situe sur deux niveaux qui se confrontent et coexistent avec un important écart; d'un côté, la prétention d'une image d'une nation bien établie par ses frontières géographiques, par sa population et par sa culture, d'un autre, le conflit interne (à l'intérieur du pays) de la gestion de la multitude d'images de cette même nation. Si on s'en va à la Biennale sans

¹³¹ J'ai rassemblé dans un document Word nos conversations (Rabbath, Abdallah et moi) par courriel et les photos échangées, le document atteint les cent pages. J'insère seulement une partie de mes textes et ceux d'Abdallah. Je n'introduis pas de textes ni de photos du commissaire Rabbath vu qu'il n'a pas répondu à ma demande de permission de publication dans ma thèse; à noter tous ses courriels échangés se terminent par une note de bas de page de droit de publication : « NOTE: THIS COMMUNICATION IS PRIVILEGED AND CONFIDENTIAL INTENDED ONLY FOR THE INDIVIDUAL OR ENTITY TO WHICH IT IS ADDRESSED. ANY DISSEMINATION, DISTRIBUTION OR COPYING OF THIS MESSAGE IS STRICTLY PROHIBITED. »

¹³² *Wattane* veut dire nation et le mot citoyen, *mouwatten*, est un dérivé de *wattane*. Toutefois, si on parle de la Nation Arabe on utilise le terme *oumma*.

se doter du pouvoir symbolique du Pavillon, cette problématique se défait; par suite, le sujet se pointe sur la question de la nation et ses dérivés dans la mesure où la pratique artistique prend en charge les difficultés du discours et du récit collectif au Liban. Dans ce cas, l'acte de participer à la Biennale sera plus convaincant et la forme sera congruente. Dans un autre sens, ne pas s'armer du Pavillon étant une cuirasse masquant la politique esthétique de l'après-guerre, c'est amener, d'un côté, les difficultés à définir ou à poser les problématiques du mythe de la reconstruction du Liban et de celui de la résistance¹³³, d'un autre, le démasquage de ces principaux mythes et de leurs dérivés, et l'amorçage d'un discours et d'un récit autres.

Je me demande si on démarre du concept du Pavillon, quel en serait l'effet? Le sens et la signification politique?

Pour aborder cette question, je répondrai par une association entre les espaces politiques à l'intérieur et à l'extérieur du pays. Il me semble que les pratiques culturelles – non pas artistiques¹³⁴ – pour qu'elles soient un espace de transmissibilité exigent une mémoire plus ou moins définie d'une génération à une autre afin de produire des formes de récit et d'Histoires collectives. Ainsi, peut-on identifier l'espace contenant (le pays) dans la mesure où celui-ci est constitué des lieux fondés sur une base élargie d'identités communes. Ce qui n'est pas tout à fait le cas au Liban; il n'est pas un pays ni un non-pays, il est au voisinage de la notion du pays qu'il se proclame en l'amalgamant par de nouveaux mythes. D'emblée, cette équation de ce Liban crée des fentes ou des interstices, où les productions artistiques font foi et autorité. Ces fentes sont des lieux culturels qu'on pourrait qualifier de lieux étranges, ne ressemblant pas à ceux qui sont répandus au Liban. Pour être plus précis, ces fentes ne sont effectivement actives qu'à Beyrouth. Autrement dit en paraphrasant Elias Khoury, « Beyrouth n'est pas libanaise pour être le miroir de la culture du Liban [...] » (*Le Liban second*, International de l'imaginaire, Babel, N 6, 1996). Pour retourner à la Biennale, s'il y a lieu d'un Pavillon libanais, celui-ci fera une représentation et une autorité de ces fentes, et il ne sera en aucun cas libanais, mais plutôt en contiguïté à ce qu'il prétend. Ainsi prétendrait-il être un espace politique libanais, mais il n'est qu'une expression des créneaux beyrouthins dans la politique esthétique mondiale. Ces créneaux ne représentent pas la nation libanaise bien qu'elles soient libanaises. Dans cette lignée, le Pavillon libanais masquera ce qu'il devrait représenter comme nation et deviendra une trame brouillant le sujet du pays à définir.

¹³³ Le mythe de la résistance est promu par l'histoire de la résistance au sud du Liban face aux attaques de l'armée israélienne, et ce, depuis 1959 jusqu'à nos jours. Ce mythe est présentement guidé principalement par Huzballah avec toutes ses formes socioculturelles et militaires.

¹³⁴ Pour reprendre le concept d'Arendt (2009/1954, p. 271) portant sur la culture, je dirai que l'objet culturel par excellence est l'objet artistique, mais l'activité culturelle n'est pas celle de l'art. Parce que cette dernière est une rupture relative avec la tradition, un « dissensus ». La tradition est un mode d'usage d'un héritage tout en gardant et préservant les places et les tâches des corps et des objets dans l'espace commun (privé ou public).

Il est question, me semble-t-il, de partage d'autorité sociétale par le biais de la représentation; le Pavillon libanais serait une représentation artistique par excellence d'une hégémonie d'un aspect d'un discours qui se veut une inscription dans une histoire nationale, et ce, par le biais du cadre institutionnel ou de l'histoire contemporaine eurocentrique.

Pour le moment, je ne peux pas foncer profondément dans ce sujet qui fait partie de ma recherche doctorale portant sur les « opérations d'échange dans des lieux diversifiés », sur leurs significations et sur leurs mythes!

Je m'arrête là pour me pencher sur ta proposition de « n-thèses »¹³⁵ en référence aux 95 thèses de Martin Luther. Avant de m'embarquer dans les commentaires, je voudrais clarifier que tout ce qui suit ne serait en aucun cas critique de ta proposition, mais plutôt un moyen [de m'écarter] des concepts proposés afin de me situer, d'un côté, par rapport à la Biennale, d'un autre, par rapport au champ artistique libanais.

L'idée du « n-thèses » est très intéressante : l'association avec un acte politique et historique du XVI^e siècle, le déplacement de l'acte comme une « métaphore de migration », la signification du terme « thèse », le regroupement des n-thèses comme une surcharge et un excès ou une indétermination. Malgré cela, je ne me sens pas à l'aise avec cette proposition pour trois raisons.

La première est en rapport à mes connaissances liées au sujet de « l'indulgence » et des « thèses » de Martin Luther. Je viens de lire autour de ce sujet, mais je reste ignorant de tout le contexte historique; je ne pourrais pas facilement déplacer ce contexte vers le nôtre.

La deuxième raison porte sur le projet lui-même; d'un côté, c'est qu'il est bien établi tant sur le plan processuel que sur le plan conceptuel. Il s'ensuit que je ne trouve pas assez de place, en tant que praticien, dans le projet qu'à titre d'exécutant (!) où le statut d'artiste sera superflu. D'un autre côté, je ne me considère pas comme un artiste de Mail Art (je justifierai cela dans un autre paragraphe).

Troisième raison est à propos des « métarécits nationaux ». C'est une expression très stimulante, très ouverte et plurivoque, elle soulève beaucoup d'interrogations (y a-t-il un métarécit national ? Si oui, où est-il ? Sinon, faut-il le créer et pourquoi ? Etc.). Mon problème n'est pas le thème qui sous-tend en quelque sorte ma pratique, c'est plutôt la place d'où on aborde l'idée à étudier, à travailler. En d'autres termes, je préfère ne pas commencer par trois espaces bien nommés (Canada, Liban et Italie) pour refléter, entre autres, le désir de la coexistence de diversités non conflictuelles ou atténuées et, ainsi, pour esquiver la décision de prendre part à la différence en tant que lieu de traduction des « temps » culturels. Je préfère démarrer à partir d'un *topos*

¹³⁵ La proposition de « n-thèses » a été signalée dans un échange de courriel entre moi et Rabbath et que j'ai écartée de ma proposition.

« critique », mal défini et puis configurer les places et les tâches des corps qui l'habitent; d'un *topos* interstitiel où la « traduction » et les opérations d'échange sont en activité sensiblement apparente. Pour mettre au clair ceci, je passerai au sujet de ma proposition. Au début, je parlerai du Mail Art afin de situer ma pratique par rapport à celui-ci.

Dans la publication, *Mail Art*¹³⁶, *communication à distance, concept*, en 1971, Jean-Marc Poinot catégorise l'usage du système postal – le titre est explicite – en trois sortes. Le Mail Art comme un mode de production d'objets esthétiques (lettres, timbres, collages, etc.); la communication à distance concerne l'art épistolaire; le concept [qui] fait usage de la poste comme un lieu de production en soulevant des interrogations sur la distance, sur la circulation et sur le temps et l'espace comme métaphore de la notion du système, de la communication, etc.; exemples : On Kawara, Douglas Huebler, Stephan Antonakos, etc. Il est évident que cette catégorisation est un peu radicale, rigide. Toutefois, elle sert de tremplin pour me situer comme praticien faisant usage du système postal. Dans mon cas, je me retrouve plus proche de la dernière catégorie, celle du *Concept*. Alors, mon usage de la poste était en relation avec les concepts du déplacement du corps humain et de la circulation ou de la recirculation des divers objets, marchandises dans la société. En gros, la poste pour moi est un système sociétal métaphorique dans lequel la distance, le risque et l'égarement font surface, un système favorable à l'exploration des concepts qui m'intéressent : les opérations d'échange et les lieux interstitiels de et dans l'œuvre.

Toujours est-il que je préfère qualifier ma pratique de conceptuelle plutôt que du Mail Art.

Que proposer comme projet pour la Biennale?

[...] Je commence à partir des termes que tu as utilisés *de-curating* ou *un-curating*; je voudrais faire avec toi un « contrat » à travers lequel je prendrais le statut d'un sous-commissaire pour pouvoir inviter un ou deux artistes libanais à participer à l'élaboration de l'œuvre durant le mois alloué à mon exposition en tant qu'artiste. J'envisage de brouiller mon statut d'artiste. Je mettrai des balises pour entamer une conversation esthétique et politique à distance avec l'un ou les deux artistes invités. Pour ce faire, le processus du travail se concrétiserait par des échanges entre les intervenants à travers des textes, des objets, des documents ou des restes récupérés au Liban. Par la suite, les artistes interviendraient à leur tour sur les objets reçus (ou pas si l'objet est égaré, perdu) et les enverront à Venise ou pas. Ainsi, le résultat pourra-t-il varier entre les objets envoyés, altérés ou pas, éliminés ou substitués.

¹³⁶ J'évoque le Mail Art parce qu'au début de nos communications, j'ai envoyé par la poste à Rabbath une lettre dans laquelle il y a une facture, et à Abdallah un carnet personnel. Ces envois ont été faits dans le but de stimuler une réflexion comme départ du travail, et ce, à partir des objets personnels.

La mise en espace prendrait en considération le lieu physique (ce que j'ai appelé dans mon dernier courriel Installation). En d'autres termes, l'aménagement de l'espace se ferait à distance selon le plan et les dimensions du lieu alloué à l'exposition. L'installation ne serait pas compliquée, mais bien définie.

[...] le concept vise à décaler l'activité des intervenants et leurs places du lieu d'exposition tout en mettant en relief les opérations d'échange (le code et le bruit) tant sur le plan conceptuel que sur le plan esthétique. De plus, ce concept a l'intention de déplacer des questionnements urgents portant sur la politique esthétique et l'esthétique politique de la pratique beyrouthine et de celle des praticiens vivant ailleurs (Restikian, 2010)¹³⁷.

Cette lettre a été envoyée au commissaire avant l'élaboration finale du projet qui est évidemment de type heuristique puisqu'il propose des balises ajustées postérieurement. Elle dénote une intention fondant un espace-temps interstitiel tout en partant de la place du corps et de l'artiste par rapport à l'espace de présentation, soit le Pavillon Libanais. La complexité du contexte d'exposition est fondatrice de l'ETI et la distanciation entre production, exposition et réception met à l'épreuve l'étroitesse des opérations d'échange entre ces trois pôles. Une autre lettre explicite la proposition adressée à la fois aux participants, Rabbath et Abdallah. Elle décrit point par point le concept et la démarche à venir.

Chers Fadi et Georges,

Pour entamer le travail de conversation, je vais commencer par vous proposer trois points comme balises liminaires. Le premier point concerne le cadre de l'exposition, l'approche conceptuelle et l'aboutissement de cette dernière. Le second point se rapporte au rouage de la démarche du travail, alors que le dernier porte sur le budget, c'est-à-dire les honoraires et les frais.

Pour pouvoir aborder le premier point, je vais décrire l'image, le sentiment voire le désir qui ont surgi au moment où Georges R. m'a invité à participer à la Biennale. Le travail à distance et le déplacement font partie de mes stratégies pratiques, mais « *Je n'irai pas physiquement à Venise* » était le désir

¹³⁷ Ce texte a été envoyé par courriel au commissaire Rabbath et puis transféré à Abdallah.

premier d'être présent ailleurs. Pour ce faire, l'image de la présence de l'absence dans l'exposition (installation) paraît comme incontournable pour concrétiser une autre présence : entrer à la Biennale en sortant de celle-ci, créer un espace interstitiel à la fois dedans et dehors. C'est de la sorte que j'ai pensé à l'hébergement dans le réseau Internet tout en annonçant seulement l'adresse du site Web dans l'espace d'exposition de la biennale, et ce site se rapporte au titre qu'on discutera ultérieurement. Puisque ma pratique est à la fois individuelle et collective, je vous ai invités à collaborer à ce projet. Pour que cela prenne sens, l'énoncé performatif portant sur l'invitation est nécessaire : « **Le commissaire Georges Rabbath invite Jacko Restikian qui, à son tour, invite Fadi Al-Abdallah et Georges Rabbath.** »

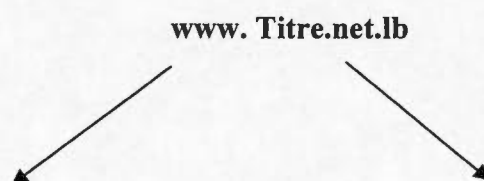
J'ai l'impression que le paragraphe précédent est nécessaire pour partager avec vous l'articulation de mes idées et ma manière de construire l'œuvre. Pourtant, ce que j'ai cité suppose beaucoup de réflexions sur des détails qu'on discutera au fur et à mesure. Pour revenir au premier point concernant le cadre de l'exposition, l'approche conceptuelle et l'aboutissement de cette dernière, je vais prendre en charge deux principales difficultés liées à l'entrée à la Biennale.

La première difficulté est soulevée par Georges Rabbath en forme de question : que comprenons-nous par pavillon libanais à la Biennale de Venise ? Cette question correspond à l'interrogation portant sur la signification de la « nation » et sur les récits qui en dérivent. Dans notre cas – en tant que personnes qui ont vécu de près des expériences importantes (durée) et subjectives au Liban – penser à ces questions nous tourmente (!) dans la mesure où la construction des réponses n'esquive pas facilement les impasses délimitées, d'un côté, par les discours bipolaires, discours nationaux, régionaux et internationaux, de l'autre, par l'autorité de la répétition des conditions du conflit à savoir celles de la guerre. Ainsi, l'accès (œuvre et corps de l'artiste) à la Biennale éprouve une difficulté « structurelle » au moment où ce geste atteint l'endroit de l'exposition; car l'œuvre et/ou le corps de l'artiste prennent le statut d'un représentant artistique de la Nation libanaise. Je comprends par la difficulté « structurelle » cet état qui a trait à la définition du mode de production artisticoculturel et de l'espace habité par les praticiens ou de l'espace qui habite les praticiens.

La deuxième difficulté se résume dans les questions suivantes : que peut-on faire en matière esthétique à la Biennale ? En matière politique ? À mon avis, si au départ notre démarche met l'esthétique (dans le sens formel) au premier plan, on construira un obstacle assez important et quasi difficile à franchir. Il y a beaucoup de facteurs qui peuvent entraver une éventuelle efficience artistique du projet : des facteurs comme l'inégalité de la capacité du champ artistique des pays participants, le regard dominant eurocentrique, la renommée des artistes [...].

Dans les deux cas, il y a des obstacles esthétiques et politiques. En revanche, l'esthétique et la politique seront à la fois notre délivrance ! [...] La démarche sera plus pertinente si elle considère qu'il y a de la politique dans l'esthétique et vice versa. Cela dit, le projet ne proposera pas une forme esthétique inédite du point de vue eurocentrique ou occidental, mais plutôt une esthétique qui s'arrime [à l'espace] politique ! [...] Dans un autre sens, toute forme de lecture et d'interprétation esthétique relativement dépolitisée par rapport à son contexte, à son sujet et à son objet sera probablement décevante. En revanche, cette lecture qui recadre la place de l'œuvre et du corps de l'artiste restera paradoxalement ancrée dans le rapport police/politique. Parce que ce qui est politique là n'est pas nécessairement politique ailleurs; dans cet ailleurs, il est plus probable qu'il soit un acte de « police », de réitération de ce qui a été fait artistiquement. Ce que je propose c'est d'amorcer une démarche qui prend en charge cette problématique non pas seulement comme un point d'intérêt, mais plutôt comme un motif, un prétexte d'encadrement de notre champ de travail tout en prenant une distance avec le contexte de la Biennale, sans toutefois faire une rupture. Cette distance est à la fois l'expression et l'espace-temps du champ d'intérêt.

Cette argumentation, qui précède l'objet de l'image liminaire de l'œuvre, voire le sujet de l'image, est un « amorçage » d'une discussion, d'une conversation qui correspond aux inquiétudes et aux champs d'intérêt des praticiens et travailleurs culturels au Liban: le mode du développement rapide du champ culturo-artistique au Liban et dans la région; l'attraction du réseau international (eurocentrique, voire occidental) et l'intérêt de ce réseau pour la pratique non occidentale (expositions emblématiques « les magiciens du monde » en 1998 et Documenta XI). Je propose comme installation un cartel sur lequel il y a l'énoncé performatif (ci-dessus) et un lettrage au mur de l'adresse du site Web dans lequel notre travail sera exposé. Exemple :



Le titre est très important ainsi que le « .net.lb » et fait partie de l'énoncé performatif.

Cette proposition semble radicale, mais je pense qu'elle est plutôt décevante [...]. La déception, qui est importante pour l'œuvre, ramène le spectateur vers une présence d'une absence réelle de celle-ci. Ainsi crée-t-elle une distance entre la lecture du spectateur et son interprétation, d'un côté, et entre l'expérience libanaise difficilement saisissable, de l'autre... Je passe au second point portant sur le rouage de notre démarche. Il comporte des balises spatio-temporelles de l'espace du travail. Je suggère qu'on mette dans le site Web un document simple (PDF) et allographique qui [pourrait] être accessible aux internautes, téléchargeable et imprimable (ici la déception concerne le visiteur réel de l'espace de la Biennale; *voir* pour le visiteur est ailleurs dans deux sens: l'espace de l'image et celui de la référence) [...] (Restikian, 2010).

[Fadi Abdallah écrit le 15 novembre 2010]

*Chers amis*¹³⁸,

Voilà quelques réflexions sur des points que j'estime, pour le moment, intéressants à soulever. En termes généraux, je suis d'accord avec votre approche pertinente de questionner la signification d'un espace pavillonnaire, légitimant le récit national et sa représentation artistique par un accueil « international ». Mes réflexions ci-après s'articuleront sur trois principaux axes très liés bien entendu :

- *L'espace*
- *Le récit*
- *Le travail*

L'espace :

Le Pavillon tend à se présenter en tant qu'espace de légitimation ; ceux qui se voient accordé un pavillon se voient en même temps reconnus en tant que « nations ».

En même temps, il faut voir qu'au sein même des « nations », les frontières se déplacent vers les aéroports ou autres points de pénétration dans le corps de la « nation », ainsi que des trous de souveraineté sont de plus en plus présents : à l'exemple classique des espaces des ambassades et des consulats, il faudra également penser au système de justice internationale, aux forces de

¹³⁸ J'ai mis les courriels d'Abdallah en italique afin de les différencier des miens.

maintien de la paix et à la multiplication des accords de siège d'abord avec les organisations internationales, mais de plus en plus avec des ONG, leur accordant des protections inouïes, sans oublier le mouvement des capitaux et les règles de la bourse et des banques, etc. Dans quelle mesure ces espaces seraient un lieu, ou plutôt un non-lieu, représentatifs de trous dans le corps poreux des nations ?

Un espace virtuel est un outil puissant pour questionner l'espace matériel pavillonnaire ainsi que l'espace de la souveraineté nationale. Mais il me semble qu'il serait utile de copuler cet outil avec la révélation des trous préexistants dans ces espaces.

Une question dans ce cadre : quel rapport existe entre ce qui est présenté lors de la biennale et la souveraineté italienne ?

Le récit :

Je crois que le Liban est un kaléidoscope, un voisinage, sur lequel de nombreuses tentatives d'unification ont été imposées avec peu de succès toutefois durable. C'est aussi la source de son étonnante capacité de résistance. À cela s'ajoute le fait que, à mon avis, la fente beyrouthine dont parle Jacko est un danger : si c'est le lieu « où des productions artistiques font foi et autorité » (Jacko), elle n'est pas autant « pas libanaise » (E. Khoury), je dirais même que la fente beyrouthine constitue même l'identité libanaise aux yeux étrangers. S'appuyer sur elle confirmera le récit national exhibé à l'étranger.

Sans vouloir aller à croire que l'exhibition des identités locales serait à elle seule LA solution, je crois qu'il serait dangereux de se baser et fonder un travail, présenté hors le Liban, sur la « fente beyrouthine », en tant que lieu fente ou interstice précisément.

Au contraire, je crois qu'il serait plus utile de partir d'un constant de voisinage et de comprendre pourquoi il n'y a pas eu un voisinage de récits... que dans la guerre ! (Voir Ahmed Beydoun)

En même temps qu'une juxtaposition de lieux, villes et villages, le Liban a été également, pour longtemps et demeure, constitué par des exils : Al rabita al qalamiyah (USA), les « Shoam » en Egypte, Ahmad Fares al Shediaq entre la Malte, la France, Londres et Istanbul, les politiciens d'avant l'Indépendance errant dans ces contrées du Levant tout autant que les artistes, les virements bancaires provenant de l'Afrique et du Golfe, les refuges canadiens et australiens, Najib Hankash mariant Joubran au tango porté par la voix de Fairouz, etc.

Même au sein du récit officiel libanais, le rôle de Fakhr-eddine est indissociable de l'influence toscane, et le « style » architectural libanais est directement influencé par l'Italie.

J'aimerais même aller plus loin : tout en affirmant mon attachement viscéral à la langue arabe, cette langue ainsi que le dialecte libanais ont été touchés par une « lingua franca » méditerranéenne. Jacko sait bien par ex. que El Mina de Trablos s'appelle aussi Al Askaleh (l'escale) ! Que Trablos c'est Tripolis, etc.

Par quelle langue donc examiner l'espace et questionner le récit ?

Serait-il possible de décrire des trous d'espace par une lingua franca, une langue d'emprunts (hors toute possibilité de revendication, base de toute bipolarité) ?

Le travail :

1. Une question que j'ai trouvée très pertinente : pourquoi déplacer les œuvres et comment ? Or, je crois que déplacer les œuvres n'est pas déplacer leurs constituants matériels, surtout que le travail artistique tend, à mon avis, à devenir plus un « geste », un إيماء, [(pantomime)] tentant d'échapper au circuit de l'argent. Je pense donc que la question pourrait se décliner sous la forme: pourquoi déplacer un geste et comment ?

Ceci est aussi inséparable, à mon avis, de la relation avec les musées. Vous avez, peut-être, [pris] connaissance de ce que j'ai [réalisé] avec Bilal et Walid [...] des travaux transportables avec le « visiteur », donc des travaux qui tendent à s'évanouir de l'espace du musée ou de l'exposition, qui évitent de devenir statufiés.

Dans ce sens, un geste, transportable, hante ma recherche souvent. Un tel geste serait-il déplaçable ? Par hypothèse de démarche, oui. Pourquoi le déplacer ? Car ce qui doit être questionné, discuté et secoué est omniprésent et multi-face. Vous avez sûrement noté là un air de parenté avec le projet que Walid Sadek avait présenté pour cette biennale.

2. Walid précisément, hantant notre projet à nous, avait créé, il y a dix ans :

“احسب ان الناس لا تخرج من شارع الحمراء” [(Je crois que les gens ne sortent pas de la rue Hamra)]

N'y-a-t-il pas une autre parenté avec « je n'irai pas physiquement à Venise » ? Serait-il possible d'affirmer que si j'allais à Venise je serais toujours au Liban ? Qu'on ne sort jamais du Liban, pays constitué par des exils (le jardin exil de Walid, le Facebook exil de Tony, L.A. exil de Bilal, etc.) ? [(Ce sont des artistes libanais)]

Dans ce cas, déplacer le geste artistique n'est qu'une autre démarche dans un processus de guérilla, de secouer, taquiner, mener des « pourparlers » (Deleuze) parfois sanglants, avec les cibles de ce geste (le Liban en tant que « nation », que « récit », l'Artiste en tant qu'être « consacré », les milieux capables de créer un « artiste », les pratiques admises comme « artistiques », etc.).

3. Sans doute, le matériel que nous avons envie de manier n'est pas là uniquement pour « habiller » notre questionnement. Cependant, si vous pensiez que ces questionnements sont pertinents, il faudra peut [-être] examiner la démarche artistique qu'on souhaite exploiter. Notamment, je me pose la question si la musique en tant que « vibration différentielle pure » (Derrida) ne serait pas plus apte à questionner la distance, le geste et même l'égarement et le risque que les « objets ». Et si l'hégémonie de l'image, de la photo, de l'œuvre disponible à l'appropriation, ne devrait-elle pas être une partie de nos cibles.

4. Pensez-vous qu'au lieu d'un espace, où le « visiteur » est guetté pour le remettre à la « déception » de la « présence d'une absence réelle », il serait plus pro-actif et plus guérillesque (de guérilla) de distribuer des cartes de visites dans les autres espaces et pavillons, renvoyant à notre espace virtuel ? Et peut-être même à un espace matériel inexistant ou à un café Internet vénitien ? Une autre question, mais on aura le temps, c'est de savoir quoi précisément « présenter » (like gifts) dans cet espace virtuel et brillant.

5. Envies : j'aimerais à la fin de ces réflexions partager avec vous quelques-unes de mes envies actuelles de travail (vous me diriez si certaines pourront être utiles pour notre projet): explorer les possibilités de récit par la Lingua Franca, travailler à nouveau sur le chanteur et musicien Saliba El Qatib (je vous envoie un article que j'avais écrit sur lui), rapprocher une image de Malaparte (mentionné par Kundera, Malaparte dirait qu'un homme écrasé par un char a été soulevé par les autres « comme un drapeau ») du travail de Tony Chakar sur la carte et de sa matérialisation chez Marwan Rachmawi (et ces cartes de Beyrouth), et peut-être continuer à examiner la notion de Kharab خراب [(ravage)] que j'avais évoqué dans Charm's Rythm.

Amitiés

Fadi

Cher Geroges,

Je crois que c'est ton tour...

[Georges ...] « NOTE: THIS COMMUNICATION IS PRIVILEGED AND CONFIDENTIAL INTENDED ONLY FOR THE INDIVIDUAL OR ENTITY TO WHICH IT IS ADDRESSED. ANY DISSEMINATION, DISTRIBUTION OR COPYING OF THIS MESSAGE IS STRICTLY PROHIBITED. »

[Je réponds le 22 Novembre 2010]

Chers Fadi et Georges,

Je vais commencer par une question sur la logistique du projet.

Fadi, est-ce que tu acceptes de traduire l'éventuel texte du projet en arabe ?

[...]

Oui Georges, en effet les « Magiciens de la Terre » et pas « du monde »; j'ai fait la même erreur en public !

Je suis partant pour les propositions de Georges et les dérivés de questionnements de Fadi : 1 — la question de l'autorité de l'artiste et la redéfinition du statut de l'artiste, et j'ajoute, l'autorité des intervenants, des espaces et les systèmes de ces derniers. 2 — l'inscription du projet « dans une trame plus large » concernant le pavillon. Ici la question du déplacement de l'œuvre, de l'exil, du non-lieu peut se dériver de l'espace pavillonnaire. 4 — La dimension performative, ce que Fadi appelle geste, paraît-il, intéresse tout le monde.

D'ailleurs, l'expression : « **énoncé performatif** », [...] que j'ai utilisée, est empruntée de Jean-Marc Poinot. Elle est de l'ordre de la parole et sans elle l'œuvre en art visuel se défait (exemples : œuvres de Barbara Kruger, de Lawrence Weiner, de Joseph Kosuth, etc.). Probablement ! Ce concept trouve son origine dans la théorie d'Austin que je connais peu. Ainsi, l'évocation de ce concept est pour confirmer que l'énoncé: « **Le commissaire Georges Rabbath invite Jacko Restikian qui, à son tour, invite Fadi Al-Abdallah et Georges Rabbath** », devrait être montré, exposé comme élément indispensable et structurant de l'œuvre pour que notre rencontre prenne sens dans le processus de travail, c'est-à-dire dans ce qui suit. Aussi pourrai-je dire que cet énoncé est une des « clés » du projet que j'ai proposé.

[...]

La division en trois parties du projet proposé par Fadi : espace, récit et travail, s'arrime, me semble-t-il, aux commentaires et aux propositions précédentes. Néanmoins, je ne suis pas d'accord avec lui sur le sujet des « Fentes Beyrouthines » et je ne pense pas que j'ai proposé qu'on fasse un départ de ces fentes. Je m'explique; le premier texte que je vous ai envoyé extrapole l'idée des fentes comme des espaces culturels contemporains en arts visuels, ce qui n'est pas juste. Toutefois, je crois que les fentes existent comme lieu d'expérience artistique vulnérable. Vulnérable non pas seulement au niveau de leur rupture esthétique et politique avec le champ artistique, mais aussi sur le plan des facteurs structurant tout le lieu (financement, rapport avec la censure, réseaux de diffusion, essais critiques, historiens, artistes, travailleurs culturels, spectateurs, éducation(s), etc.). C'est vrai que parler de la fente c'est dire qu'il y a une domination d'autres espaces culturels persistants qui délimitent la fente, c'est dire aussi qu'il y a une étrangeté entre la fente comme espace de

production culturelle et celui qui l'entoure. Cette étrangeté n'est pas une rupture totale qui rend celle-ci « bizarre » et « exotique ». D'ailleurs, le concept de voisinage (lieu de voisinage ou المجاورة, الجوار), qui est très intéressant, n'exclut pas ce que j'ai désigné comme « fente ». Cette dernière désigne une rupture tandis que le « voisinage » sollicite un lien, une continuité, une arborescence. Le « voisinage » est toujours en périphérie et habituellement conciliant. Si le « voisinage » est considéré comme centre, il ne serait plus un « voisin de... » et l'entourage devient en voisinage de ce centre. Parler des fentes est un point de vue qui construit un centre. Les fentes ne sont pas nécessairement au « voisinage de » et sont fragiles, et leur occupation n'est pas squatter, mais plutôt habiter un vide causé par les fissures des autres espaces culturels. (Je me demande s'il serait intéressant d'(inter)lier la notion du « voisinage » et celle de la « fente ». Est-il question d'intention de continuité et de discontinuité ?)

D'ailleurs, je suis en train de théoriser ce que j'appelle « l'espace-temps interstitiel » dans ma pratique (voir le texte, *Raconter et se définir dans un interstice*, en pièce jointe). Toute ma pratique se base là-dessus. Je ne ferai pas facilement un lâcher-prise de ma démarche théorie et pratique.

Je poursuis pour répondre à Fadi. Je ne trouve pas dangereux ce que je propose, mais peut-être risqué comme toute proposition. D'ailleurs, les « yeux étrangers » sont à définir. Je pourrais être moi-même étranger par rapport à Beyrouth où je ne suis pas entré pour y sortir, peut-être je suis partiellement entré à la ville.

Les fentes beyrouthines ne sont pas un point de départ, mais une manière de voir une image, et ce que je propose est des pistes processuelles théoriques et pratiques (travail à distance, conversation, envois postaux, etc.). C'est-à-dire, on peut partir des points de vue différents pour se croiser quelque part. Cela dit que la différence et la divergence, voire la contradiction, font partie du processus et du résultat du projet. Dans un autre sens, la poïétique collective qui m'intéresse beaucoup comprend ces aspects complexes de la construction de la conversation/œuvre et de la participation à un récit. Il y a deux choses au moins qui sont intéressantes dans cette rencontre : d'un côté, le contenu et la forme (à venir) de chaque intervenant et, de l'autre, l'intervalle qui se forme entre les interventions. Là, l'image comme une présence instable d'une absence (Marie-José Mondzain) est éveillée chez le spectateur (usager, lecteur, etc.), entre autres; par ces intervalles, elle s'installe dans le manque de ce qui est montré. Et cette image reflètera sans doute les contradictions, les nuances des interventions et invite le spectateur à performer avec nous (plutôt à travers l'œuvre).

J'argumente seulement pour montrer que nos départs et nos points de repère sont différemment décentrés, heureusement. Cela ne veut pas dire – je l'espère – que nos présuppositions (le commun) ne sont pas suffisantes pour entamer

une conversation/œuvre, par contre, il me semble, il y en a assez pour faire « quelque chose » ensemble.

« [...] *quel rapport existe-t-il entre ce qui est présenté lors de la biennale et la souveraineté italienne ?* », cette question soulève la transformation de la signification (historique) spatio-temporelle de la nation. Elle est très pertinente si on peut la ramener au pavillon qui nous concerne. Toutefois, les exemples que Fadi a cités relèvent de ce qui est internation du croisement hégémonique. D'ailleurs, une forme de souveraineté qu'il convient de délimiter est une des conditions nécessaires pour la constitution de la nation contemporaine, mais n'est pas suffisante. Et « Les trous de souveraineté » ne constituent pas nécessairement des nations, mais plutôt et parfois des représentations des nations. Ils sont de toute façon des non-lieux réels, c'est-à-dire des *hétérotopies* (Foucault), ou bien des non-lieux, lieux de transit, de passage (Marc Augé), ou bien des non-lieux dans le sens des lieux non nommés (Michel de Certeau). La question de l'exil et son rapport avec le champ artistique est très intéressante et rejoint celle des non-lieux d'une manière ou d'une autre.

Ma proposition dans le cyberspace n'est pas une question de retrait ni de marginalité par rapport à la Biennale, elle est plutôt une amplification de la distance entre la réception et la présentation. Une amplification correspond, d'une part, à la question du contraste de la traduction entre ce qui est codé et ce qui est bruyant et, d'autre part, aux interrogations portant sur l'efficience du déplacement de l'œuvre.

Depuis plus de 15 ans, le choix des artistes qui font usage du réseau Internet ou des Web-artistes se fait selon différents objectifs, entre autres, celui d'échapper à l'autorité et à la domination de la politique esthétique, à savoir, les musées, les jurys, l'argent, etc. Il est vrai que l'œuvre proposée dans un site Web est accessible gratuitement aux internautes. Cette proposition ne vise pas l'interactivité – en parlant des sites Web interactifs – ni la génération des informations numériques et la transformation processuelle des données initiales; elle fait plutôt usage au minimum, comme acte minimal, du réseau pour étendre l'espace d'exposition de la Biennale vers l'extérieur, vers un *mediatopia* (à titre d'adjoint de recherche, je fais partie d'un groupe de recherche interuniversitaire et multidisciplinaire qui utilise ce terme pour désigner le monde de l'Internet et son usage). Mais un *mediatopia* n'est pas situé dans un espace géographique délimité par une frontière stable, même si, en premier lieu, les données numériques sont localisées principalement aux États-Unis. La manière d'usage de ce *mediatopia* délimite l'ouverture et l'appréhension du signe du lieu – dans notre cas, un lieu de conversation et d'exposition.

À mon avis, le site Web n'est pas ou ne se réduit pas à un espace virtuel. Il me semble que le terme virtuel est utilisé à tort pour restreindre le rapport de

l'internaute à l'espace du réseau entre ce qui est réel et imaginaire, tangible et intangible. En plus, le mot virtuel peut être attribué à l'espace pictural (bidimensionnel), communication téléphonique ou à l'image en physique optique, etc. Ce sens ne nous aide pas assez pour penser cette forme d'espace ou du lieu. Le Web n'est pas spécifiquement un espace virtuel, parce que, et du moins sur le plan des données numériques, il est formé de matière traduisible par un dispositif ressemblant, par exemple, à celui d'un projecteur de vidéo. Il ressemble en quelque sorte au système de notation allographique. Revenons à ce que j'ai appelé amplification de la distance comme reflet du rapport bruit/code dans les opérations d'échange entre le trio : auteur, œuvre, public (ce trio mérite beaucoup de réflexion et il me semble que ses éléments sont très fragmentés géopolitiquement et ne sont pas facilement discernables). C'est ici que la question prend place autour du déplacement de l'œuvre : l'importation et l'exportation, la *glocalisation* (terme utilisé par les environnementalistes), la traduction et l'hybridation (voir l'article de K. Sheid : *Missing Nike : On Oversights, Doubled Sights, And Universal Art Understood Through Lebanon*. Et il y en a d'autres dans la revue Al-Adab). Parler de geste artistique est très global, ou bien un peu flou ou bien c'est évoquer la performance dans le sens large du terme; ce terme « geste » que j'utilisais souvent pour exprimer une généralité ou une multitude de formes artistiques n'esquive pas la question de l'immatérialité et de la matérialité des années soixante (Art conceptuel et minimal) qui ne tient plus. Car le déplacement reste physique quoiqu'on fasse, mais aussi un déplacement conceptuel (Arman son œuvre Monument pour la Paix (!) - que je n'aime pas - est un déplacement du projet, car tout le matériau est récupéré du Liban; Francis Alÿs déplace son corps et les traces : notes, vidéos, dessin; *Wall drawing No 623* de Sol Lewit, Les œuvres indicielles ou directives de Claude Rutault; Erwin Warm : *One Minute Sculpture* ; etc.). Parfois, la question du déplacement de l'œuvre est plus physique que conceptuel et vice versa. Ainsi, il vaut mieux poser la question sur le plan formel de l'œuvre sur ce qui est allographique (système de notation indiciel ou matriciel) et sur ce qui est autographique. Pourtant, cette approche n'est pas suffisante. L'interrogation portant sur le concept qui s'impose durant le déplacement de l'œuvre est assujettie à la question de la traduction, de l'hybridation, de la ré-invention, et (parfois) de l'acte de fictionnaliser. Là, l'image est affectée. Alors, le *coefficient du déplacement de l'œuvre* concerne l'image en fin de compte. Pour analyser ce coefficient en rapport avec l'image, il faut faire usage d'une *épistémé* en matière formelle (physique) et conceptuelle (l'image n'est pas l'imagerie, elle est de l'ordre de la parole, de la pensée et plus (!) elle s'incarne à travers du sensible).

Je n'irai pas physiquement à ... n'est pas récent, exemple les œuvres d'On Kawara et la délégation du travail de Daniel Buren. En 2007, j'ai commencé

une œuvre qui s'est développée dans le temps, en 2008 l'œuvre a été présentée par une comédienne durant mon absence (je pense à Robert Morris et ses présentations de 1964-2010 et à d'autres artistes). Je cite un exemple de mes travaux, pour ouvrir l'interprétation du projet et ses filiations probables.

L'association de notre projet aux œuvres de Sadek est et serait très intéressante. Toutefois, je ne suis pas d'accord avec le terme « hanter » (de Fadi) sinon à quoi bon faire ce projet ? Sûrement, il y a une difficulté à situer la place des intervenants, à nommer leurs places et à configurer leurs tâches qui sont en perpétuel *shifting* (Georges). Cette difficulté est celle de la définition du pavillon, de la nation, du récit, c'est-à-dire du déblocage du témoignage d'une (des) histoire(s) traumatisante(s) pour que le témoignage prenne la voie du récit historique ou autres formes de récit. Mais cette difficulté ne s'arrête pas là, d'autres inconvénients font obstacles : la configuration de l'espace culturel, la stabilité de cet espace, l'efficience des agents constituant le lieu de transmissibilité (usagers; producteurs culturels; institutions gouvernementales ou non, à but lucratif ou non, privées ou publiques; etc.). Il est clair que les facteurs variables du champ d'études sont nombreux et déroutants. L'intention de stabiliser ces facteurs se penche vers la capacité d'ajustement et de flexibilité des intervenants culturels et artistiques et vers leurs productions. Dans un autre sens, on a tendance à ramener la problématique du côté des artistes et de leur réception dans un contexte bien défini, et non pas à penser la pratique artistique avec des variétés de contexte et de public; il s'agit donc de penser l'instabilité de l'œuvre quels que soient sa forme et son médium.

La musique proposée par Fadi, le son comme médium (physique), est un choix intéressant, mais pas nécessairement « apte à questionner » la distance [mieux] que d'autres médiums, même si on prend en considération la lignée de l'articulation des idées et des questionnements de Fadi. Pour ma pratique, le travail avec le son comme médium est difficilement maniable. La poste et l'énoncé performatif feront partie de ma stratégie. De même, chaque intervenant utilisera ses propres compétences à sa guise selon les balises entendues. Et puis on discute.

La performance (geste) que Fadi propose, distribuer des cartes, risque l'effacement, la non-transmissibilité. Car le *hunc* et *nunc* assument la diffusion qui sera un vrai évanouissement dans une telle Biennale. Aussi une telle performance suppose-elle une présence physique assez importante ce qui ne m'intéresse pas personnellement. Parce que moi, je ne visiterai pas la Biennale malgré mon désir d'un touriste-artiste; la non-visite est un acte performatif. D'autre part, si la présence à la Biennale risque l'évanouissement, celle-ci impliquerait souvent un énoncé tardif comme trace de l'acte évanoui.

Il est toujours possible de faire quelque chose portant sur la Lingua Franca de la part de Fadi en partant des repères convenus, mais il faut voir durant

l'exercice la logique du fonctionnement de la démarche, et si elle convient à Fadi en premier lieu.

Vous savez qu'il y a toujours des choses à dire, à développer, à commenter et à ré-inventer. J'ai commenté pas mal de choses et j'en ai laissé d'autres, non pas parce qu'elles ne sont pas importantes, mais afin de respecter le temps (pas plus qu'une semaine) et dans l'objectif de stimuler des réflexions détaillées sur des points centraux concernant le choix esthétique des espaces et des médiums, et leurs concepts.

Je vous remercie. Amicalement,
Jacko

[Fadi Abdallah répond le 20 décembre 2010]

Merci Jacko pour ton intervention très riche et complexe. Il n'est ni possible ni souhaitable d'y réagir point par point bien sûr, alors ce sur quoi j'aimerais insister se résumerait en quatre points seulement, dans l'attente de la réaction de Georges.

1- Le premier est le rapport avec Walid. J'utilisais le mot « hanté », comme pour une maison, pour souligner le fait qu'il est un interlocuteur et un trait d'union entre nous trois, et qu'il est difficile de ne pas prendre en compte ses travaux quand on essaierait de faire notre travail. Cela ne préjuge pas de la question de la participation de Walid, directement, à notre travail, ce que je n'avais pas proposé, mais c'est pourquoi je me joins à Jacko pour demander l'avis de Georges et éventuellement sa discussion avec Walid.

2- Je crois, en deuxième lieu, qu'il est important de lier les notions de voisinage et de fente, qu'on parle du Liban ou de la scène artistique libanaise. Cependant, le « voisinage » ne peut pas, pour moi, être un centre. Le voisinage est effectivement un appel pour un lien, souvent non consenti mais contraignant. La tension née de cette friction de voisinage est probablement ce qui laisse apparaître les fentes, où il serait possible, d'abord, de noter le voisinage et les similitudes d'hégémonie, et ensuite d'essayer de procéder à une liberté et à une création. Je crois qu'il serait utile d'explorer d'une façon plus concrète, ce lien entre les notions, lequel peut-être serait le terrain sur lequel nous pourrions construire ensemble un travail.

3- Le troisième point, qui pourrait également être un complément de terrain de travail, c'est ce que j'appelle les trous de souveraineté. Ceci a été d'abord révélé sous la forme de concessions à une souveraineté étrangère, mais ceci n'est plus le cas maintenant, où des entités non-étatiques arrivent à se nicher dans de tels trous. Ceci questionne évidemment la notion de souveraineté, et donc de nation. La question des pavillons, du rapport Liban-Italie-Lingua Franca peut être posée, de même que la question de la représentation d'un

pays. Je me pose la question - mais Jacko apportera certainement plus de précisions sur le sujet - dans quelle mesure l'espace du web peut constituer également un trou de souveraineté ?

4- Finalement, la question du procédé utile pour interroger les déplacements, la distance, etc. Je crois que ceci va émerger davantage quand Jacko commencera les envois. Cependant, si je ne suis pas hostile à l'usage du Web, je crois que ma participation touchera moins à l'image, qu'au texte et au son, d'abord parce que je sais un peu plus sur ces questions [...] que sur l'image, et puis parce que je crois, dans la continuation des travaux avec Bilal et Walid, qu'il est très difficile d'engendrer une image « qui tient » (comme disait Godard des plans). Alors, je pense le son comme espacement de temps, création de temporalités, nuit de la pensée (Marie-Louise Mallet), comme ce qui se dérobe à la prise et refuse de se constituer en objet, sans mentionner la question de la distance (physique) entre l'attente et les présupposés sonores des différents peuples par rapport aux rythmes et aux distances entre les notes musicales. Je crois que le son, et plus spécifiquement la musique, peut être révélatrice de fentes et de voisinage, en même temps qu'elle pourrait multiplier « le coefficient du déplacement de l'œuvre » indiqué par Jacko. Comment ceci se produirait matériellement ? Je crois et j'espère que ceci se créera quand on commence à échanger, par la poste.

Finalement, en avant-première, et si ça vous intéresse, je vous transmets cet article qui n'est pas encore publié, et qui peut-être sera traduit et publié en anglais d'abord, sur la musique et sur ce que j'y trouve de promesses. Si vous trouvez de l'intérêt et du temps pour le lire, je serai reconnaissant et encore davantage si vous partagerez vos opinions là-dessus.

Bon, Georges, à nouveau, c'est à toi [...]

Amitiés

[Fadi]

[Georges ...] « NOTE: THIS COMMUNICATION IS PRIVILEGED AND CONFIDENTIAL INTENDED ONLY FOR THE INDIVIDUAL OR ENTITY TO WHICH IT IS ADDRESSED. ANY DISSEMINATION, DISTRIBUTION OR COPYING OF THIS MESSAGE IS STRICTLY PROHIBITED. »

Comme j'ai cité auparavant, ce projet n'a pas été achevé. Et Abbadallah a proposé trois titres pour le projet : «Envoi, envoie», «Contes» et «Echanger pour inachever un projet», comme s'il prévoyait son inachèvement.

[Je réponds le 9 mars 2011]

Bonjour Fadi,

J'ai lu et relu maintes fois le texte; la dernière fois avec les takassims de Saliba. J'ai fait l'exercice de lire et d'écouter. J'ai beaucoup aimé. Je t'écris en écoutant les takassims. Il y a une première belle intuition qui me berce. Je vais essayer un autre exercice, celui de lire et puis d'écouter et vice versa.

Hier je disais à ma conjointe Nada: « j'en ai marre de communiquer en français avec des personnes qui réfléchissent et rêvent en arabe; je vais acheter du lettrage arabe pour mon clavier. » J'aime le français, ma langue de pensée. Je ne veux pas commenter ou travailler ton texte en attendant les réponses de Georges arriver de la France. Toutefois ça me tente de commenter le titre.

« Envoi, envoie », me semble-t-il, est une description d'une partie du processus du travail; bien qu'il évoque aussi le déplacement (destinataire, destinataire) il esquivé le cœur du travail, la question du temps et du lieu; le temps dans les deux sens de l'habitus et de la succession; le lieu, sa définition et ses limites.

« Contes » renvoie un peu à une intention fantastique (en littérature).

« Échange pour *inachever* un projet », ce titre m'a rappelé celui de mon exposition à l'espace SD en 2001 « Adresse achevée ». Dans cette exposition, j'ai présenté, entre autres, des carnets d'adresse. Cette intention de ne pas achever quelque chose est une intention ouverte, qui flotte entre le désir de perdurer longtemps, de contrer la mort et de ne pas jouir de l'acte d'achèvement afin d'éviter la déception. Ou bien achever veut dire mener à sa fin une chose commencée, compléter. *Inachever* c'est se situer entre le commencement et la fin, au milieu de deux extrêmes. Le terme *inachever* me plaît. Il y a le temps et la construction en cours, la construction du lieu, de son récit. Adresse en construction !

« Pour *inachever* une adresse », « *Inachever* une adresse », « Adresse inachevée » ... Je ne sais pas. Dans « l'adresse » il y a le sens du chemin, du cheminement et de la finalité. Dans « adresser » il y a le sens de dresser, de mettre debout, d'élever....

Bonne journée,
Jacko

[Fadi Abdallah répond le 9 mars 2011]

Cher Jacko

C'est très beau ce que tu as écrit et ça me touche.

Plus de réflexion à effectuer et à venir... j'espère

Amitiés

F.

Ces échanges significatifs reflètent nos intérêts portant sur la délimitation de la perception de l'espace de production symbolique à Beyrouth. Parfois ils décrivent avec détails les enjeux du projet et son contexte esthétique et politique.

Ce projet marque les distances entre les lieux et les temporalités, une fois entre le spectateur à la Biennale et l'œuvre, une autre, entre l'adresse de la Biennale et celles de l'URL, et ainsi qu'entre Montréal, Beyrouth et Venise. En effet, ces distances balisent une déception inévitable chez le spectateur et un obstacle à surmonter, lesquels désignent une complexité de saisir la non définition du Pavillon en tant que symbole de l'État libanais; un État où la liberté de l'individu tend vers les extrêmes et oscille entre l'activité créatrice et la tuerie (Beydoune, 2009), pris dans l'étau entre, d'un côté, l'allégeance régionale et la souveraineté réduite et, de l'autre, le statut d'un pays et celui de ses communautés. Tiré entre des pôles extrêmes, le Liban se définit mal comme un État.

L'adresse URL augmente la tension entre la délimitation et la fixité du corps dans l'espace et dans la variabilité de l'adresse électronique. En analysant le développement des supports dans l'histoire, Serres (2007) explique comment le support électronique dans le réseau Internet altère le concept de l'adresse basé sur

l'orientation, le chemin, la direction et le droit¹³⁹. Ainsi, l'adresse URL dans ledit projet est une métaphore d'un retrait diégétique de la Biennale, reflétant dans ce contexte la difficulté de nommer le Pavillon lui-même. Il est dans ce cas un ETI par excellence face aux espaces physiques repérés dès le début du projet, soit le Liban, le Canada et l'Italie.

Cette structure du projet exprime une difficulté de la reconstruction de Beyrouth de l'après-guerre. Par contre, les « fentes » et les « créneaux » (cités dans la première lettre ci-dessus), lieux de la pratique artistique et culturelle, sont concevables à Beyrouth, mais ne ressemblent en aucun cas à la structure sociétale dominante, ni sur le plan discursif ni sur le plan formel. Ils semblent plutôt exister au voisinage de ce que les sociologues appellent les communautés, que ce soit sous forme de clans, de rites religieux et de parentés familiales ou sous toute forme probable ne se fondant pas sur le droit du citoyen.

J'ai omis de présenter aux autres intervenants une photo numérique qui m'intéresse, du fait que Rabbath a minimisé ses écrits et nous a envoyé une douzaine de photos. J'ai laissé de côté ladite photo afin de lui laisser la possibilité d'intervention dans le projet. La photo est prise par un journaliste¹⁴⁰ entre deux quartiers considérés comme une zone de conflits militaires depuis 2008 (figure 3.3.1). Cette photo est une des images violentes de ladite structure sociétale. Elle mérite l'analyse, non seulement parce qu'elle aurait dû faire partie du projet, mais parce qu'elle est un exemple qui dénote la précarité des lieux de production créative¹⁴¹. Aussi a-t-elle été utilisée

¹³⁹ Les directions et les orientations des chemins (nord, sud, est et ouest), et le droit d'entrer dans un lieu et d'en sortir n'ont plus d'importance dans le réseau Internet. Il y a eu un changement radical du concept de l'adresse, qui devient individuel et facile à obtenir.

¹⁴⁰ La photo est prise d'un quotidien local libanais *Assafir* et elle a été sauvegardée parmi d'autres dans mon ordinateur sans noter le nom du photographe. J'ai rencontré le photographe Tripoliteain de ce journal lequel ne se rappelle la photo, vu qu'il en a pris des dizaines. Je considère que l'auteur de cette photo est anonyme.

¹⁴¹ Il suffit de penser aux assassinats des écrivains et politiciens de l'après-guerre comme Samir Kassir, Georges Hawi, Jibrane Twayni, etc.

récemment comme élément structurant d'une œuvre collective que j'ai présentée avec un groupe d'artistes à Beyrouth¹⁴². Bref cette photo d'un cadre semi-ensemble d'une rue désertée présente un rideau bleu en plastique s'étendant tout le long de la chaussée. Il s'agit d'un rideau qu'on tire au moment où les snipers commencent à cibler tout ce qui bouge. Il sert à empêcher non les balles, mais la vue des tireurs. Quand les batailles se calment, le rideau est ouvert et la vie reprend son rythme normal.



Figure 3.3.1 Image tirée d'un quotidien *Assafir* et prise dans le quartier Bab Al-Tebaneh à Tripoli au Liban-nord. Le rideau bleu sert (2008-2014) à empêcher la vue des snipers au moment des conflits militaires intermittents. On ouvre ce rideau dès suspension des conflits.

Cette photo aussi violente qu'elle soit, avec le bleu du rideau, capte l'attention et s'offre comme un espace de refuge, mais impossible à habiter; un espace où le temps de la vie quotidienne s'arrête et est substitué par le temps du conflit. Un bleu du ciel de sauvegarde, un projecteur allumé sans vidéo, un espace comme le Pavillon à

¹⁴² Exposition qui a eu lieu à la Galerie Tanit à Beyrouth en septembre 2014.

inventer. Soit un ETI d'une temporalité autre que celle de son entourage, un espace public à imaginer, voire un espace politique à construire. Le site Web et le retrait des objets du Pavillon s'offrent dans la même lignée. Le Pavillon est inconcevable et le spectateur ne peut vivre que la déception de ne trouver qu'une adresse URL sur le mur du Pavillon.

À tout prendre, l'ETI est au cœur de la proposition artistique qui n'a pas eu lieu et qui est évoqué dans le dessein d'appréhender ma démarche poïétique, culturelle et politique. On interroge ainsi les opérations d'échange sur différents niveaux : l'échange entre les intervenants, mon rapport avec la Biennale (l'absence physique du corps) et le faire face du spectateur à l'œuvre prorogée. La difficulté d'aborder un sujet complexe et de transférer une problématique image de la violence de l'après-guerre prend forme dans la structure du projet. Tout cela a été supposé si l'œuvre a eu lieu. Par contre, l'œuvre n'a pas eu lieu et cela exprime aussi bien l'échec des intervenants (incluant moi-même) que l'effondrement inattendu de tout le Pavillon libanais. Cela ressemble à la boule de démolition dans le film *Prova d'orchestra* de Fellini (1989), laquelle a bouleversé tout le conflit à l'intérieur de l'église – lieu de la répétition – entre les musiciens, le chef d'orchestre, le syndicat et le représentant du gouvernement. Le conflit qui prend la forme d'un rapport entre ordre et désordre à l'intérieur de l'église est démoli par une force externe. Par conséquent, un ordre s'établit avec un discours de ton fasciste. De même, la lettre envoyée par le ministre de la Culture libanais exprimant le retrait du Pavillon de la Biennale de Venise est une lettre de démolition. Toutefois, cette démolition n'a pas pour effet un nouvel ordre, mais une forme de démolition totale du Pavillon lui-même. L'activité artistique des candidats pour la Biennale est annulée et le Pavillon a subi un échec. Dans ce cas, l'échec par « hasard » est une expression de l'échec de la définition du Pavillon. Cette proposition d'œuvre reflète la complexité probable des échanges dans les espaces

interstitiels, comme elle soulève la question du dysfonctionnement relatif de la démarche production, prestation et réception.

CHAPITRE 4

LA TEMPORALITÉ DES MOMENTS

Dire que je ne suis pas là veut dire que je suis ailleurs. Peut-être désiré-je être ailleurs ou bien, tout simplement, je ne veux pas être là où je suis. Cet exercice d'ubiquité, de passage d'un lieu à un autre ressemble à l'exercice de la lecture comme une « impertinente absence » (Rosoloto, tel que cité par de Certeau, 1990, p. 330). C'est un échec de l'absence; pourtant notre présence dans l'espace et le temps qu'on perçoit autour de nous est là, mais autre, inhabituelle, tel un récit d'ailleurs qui nous visite sans permission et qui s'installe dans notre pensée pour des moments intermittents, parfois continus et prolongés. Être à la fois à Montréal et au Liban; il s'agit peut-être d'un souvenir éveillé par un objet, une odeur, un mot, une historiette. Quel est le temps qui nous permet de passer d'ici vers ailleurs ? Ce moment qui nous hante, quelle en est la nature ? S'agit-il d'un temps autre dans les failles de notre perception de l'espace ? Un moment ici et un moment ailleurs, et puis un autre entre les deux. Un interstice spatiotemporel, un l'ETI ?

Dans ce qui suit, j'aborde ces temporalités en me consacrant à l'analyse de l'œuvre principale de ma thèse, *D'ici*, que j'ai exposée en 2012 au CDEX¹⁴³. Elle consiste en une installation d'une vidéo, d'une photo et d'un écran sculptural. J'aborde l'ensemble des points analysés précédemment dans les œuvres tout en menant une comparaison formelle et conceptuelle avec le corpus d'œuvres que j'ai choisi comme exemple (Raad, Tomas et Sadek). En premier lieu, je cite et étudie les aspects des

¹⁴³ Le CDEX, Centre de diffusion et d'expérimentation, est un lieu voué aux expositions des étudiants en arts visuels et médiatiques à l'UQAM.

deux œuvres, *De Montréal* et *Moment*¹⁴⁴ (performance), qui ont mené au développement de *D'ici*, afin d'évoquer la démarche esthétique et réfléchir l'ETI à travers les temporalités, les zones d'interventions et le coudolement des types d'imagerie. En deuxième lieu, je mène une analyse profonde des temporalités dans *D'ici* à travers une perspective sémiologique¹⁴⁵ et socioculturelle tout en évoquant la mutualité des échanges possible qu'elle soit diégétique, imagière ou phénoménologique (le corps devant l'œuvre). En troisième lieu, je compare deux commentaires significatifs sur ma principale vidéo intitulée, *Moments*, lesquels ont été envoyés à ma demande, par courriel, avant l'exposition de la vidéo : un commentaire rédigé par les étudiants de Sadek à l'Université Américaine de Beyrouth (AUB) dans son cours théorique intitulé: *Time and Time Again*; alors que le second commentaire est rédigé par Yates praticienne en arts visuels au Québec¹⁴⁶. Enfin, je résume l'aboutissement des analyses et soulève le caractère réitératif de l'ETI ainsi que ses effets esthétiques et politiques.

Les deux œuvres, *De Montréal* et *Moment* (performance) sont réalisées durant le développement de l'œuvre *D'ici*. On peut les considérer à la fois comme des exercices et des œuvres qui se tiennent dans la même lignée de ma démarche.

3.4.1 Fixer un point de vue, *De Montréal*

Les deux éléments axiaux de cette œuvre sont le titre et l'enveloppe de photos insérée entre deux vitres et mise dans un cadre noir (figure 3.4.1 et 3.4.2). Le titre, *De Montréal*, est en quelque sorte un énoncé performatif (Poinsot, 1999); toutefois, sans

¹⁴⁴ Ce titre est utilisé deux fois, une fois au singulier pour une performance avec mon fils Ram, et une autre fois au pluriel, *Moments*, pour la vidéo projetée sur un écran dans l'œuvre principale *D'ici*.

¹⁴⁵ Je me fie ici à l'étude du mythe de Barthes.

¹⁴⁶ Myriam Yates est une artiste vidéaste installée à Sherbrooke. <http://www.myriamyates.com/>.

le titre, l'œuvre aura lieu mais différemment. Autrement dit, le titre met en valeur deux temporalités (Montréal et Liban) qui contraignent la figure exotique que peut mener un spectateur selon sa place culturelle et le lieu historique de l'exposition (œuvre exposée à Montréal). L'expression « De Montréal » qui semble inachevée signifie, en premier lieu, une place, un endroit non pas seulement géographique, mais tout un champ d'histoires d'une ville cosmopolite¹⁴⁷ ; en second lieu, elle désigne une fixation de la place de celui qui l'énonce, qui la lit pour ainsi faire surgir un réel qui n'est pas représenté mais désigné par le nom propre: Montréal. Ce surgissement par la désignation fait face à un document (l'enveloppe) appartenant à une autre temporalité et à un autre endroit.

¹⁴⁷ Le terme « cosmopolite » est pris ici dans le sens de l'ouverture et de la pluralité culturelle. J'évoquerai deux types de cosmopolitisme dans un paragraphe du prochain chapitre: cosmopolitisme vernaculaire et cosmopolitisme global (Bhabha, 1994/2007).



Figure 3.4.1 J. Restikian, (2010). *De Montréal*, détail.



Figure 3.4.2 J. Restikian, (2010). *De Montréal*.

En effet, cette enveloppe date du début des années 90 et servait à contenir les photos développées dans le magasin de photographie de mon père, *Photo Sarkis*. Cette enveloppe à couleurs frappantes évoque l'époque de l'expansion de photos couleur (*Lebanon Color*) et se situe géographiquement au Liban nord par l'adresse « Tripoli – Rue Yazbek ». En outre, *Lebanon Color* n'est pas seulement le signe d'une place, mais tisse, par le message direct et médiatique, le concept de la couleur comme beauté et charme du Liban. D'ailleurs, ce concept est un dérivé du mythe¹⁴⁸ libanais, qui veut que le pays soit la « Suisse de l'Orient¹⁴⁹ ». Ce mythe se trouve désespéré, voire même désuet une fois remplacé par un autre, celui de la guerre de 1975 et puis, par celui de la reconstruction retardée de l'après-guerre. Selon, Khoury (1996), Beyrouth n'est pas libanaise et le Liban ne se définit qu'à travers elle, laquelle se définit par sa négation, de ce qu'elle n'est pas après la guerre. « Tripoli – Rue Yazbek » au Liban nord est *périphérisé* par le centre Beyrouth, ne pouvant énoncer que des mythes retardés. Autrement dit, le Liban est Beyrouth puisque plus de 85% des activités économiques et culturelles s'y concentrent et surtout avant la fameuse guerre civile de 1975. Les principales villes côtières sont des périphéries et Tripoli en fait partie, même si la ville est désignée comme la deuxième capitale du Liban. C'est dans ce sens que le mythe du *Lebanon Color* prescrit le charme du pays d'autrefois, comme une place cosmopolite, fondée sur l'ancien mythe de Beyrouth.

La fonction usuelle de l'enveloppe est de contenir, de protéger, de rassembler et de ranger, mais aussi de masquer ce qu'on pourrait voir. Il paraît que l'enveloppe est vide, les photos n'y sont pas. Toutefois cette absence de photos (35 photos de « Jack » et de la pellicule photographique de marque « Perutz », 135-36), (figure 3.4.1) n'est importante qu'à travers la contextualisation spatio-temporelle.

¹⁴⁸ Barthes, R. (1957). Sur le plan métalangue, Barthes explique comment le concept dans le signe linguistique et imagier devient une forme du concept du mythe, et le concept de ce dernier est à définir contextuellement.

¹⁴⁹ Cette expression était fréquente avant 1975; elle désigne et qualifie plus Beyrouth que le Liban.

L'enveloppe paraît comme un document isolé dans une exposition collective¹⁵⁰ esquivant l'énumération de *The Atlas Group* de Raad qui archive soi-disant des documents divers à travers lesquels l'ordonnancement prend une place importante dans la narrativité. L'enveloppe *De Montréal* n'est pas un document archivistique, mais un ready-made se fixant étrangement comme une présence encadrée entre deux vitres, laquelle semble suspendue où le temps ne pourrait ni avancer vers, ni s'échapper au temps de Montréal. Elle est suspendue par la logique de retrait et d'excès de sens.

Ce rapport entre le titre et l'enveloppe qui définit une distanciation temporelle et géographique désigne un coudoisement embarrassant des activités symboliques (la culture), en l'occurrence les mythes. Il est aussi une fixation du lieu du spectateur, laquelle se réitère dans l'œuvre principale, *D'ici*, où le nom propre « Montréal » s'insère à l'intérieur de l'image dans un autre cadre mythique.

3.4.2 *Moment de performance*

De nouveau, mon fils Ram, un cadre biographique, collabore, selon les quelques directives, à ma production artistique. Le fils sur les épaules (figures 3.4.3 ; 3.4.4 et 3.4.5), est une image archaïque, voire biblique : le Christ sur les épaules de Saint Christophe. Cette image métaphorique est, par le biais du geste performatif, très contemporaine dans le monde, elle se perpétue chez la plupart des parents portant leur enfant sur les épaules parce que l'enfant se fatigue. Prenons la fatigue comme fondement; l'enfant est fatigué, on voit le parent prendre en charge cette fatigue. De quoi s'agit-il dans cette œuvre ?

¹⁵⁰ Galerie B312, 2010.



Figure 3.4.3 J. Restikian et R. Restikian, (2012). *Moment*. Photo prise par N. Sattouf en face de la vitrine de la galerie Leonard et Bine Ellen, Montréal.



Figure 3.4.4 J. Restikian et R. Restikian, (2012). *Moment*. Photo prise par N. Sattouf en face de la vitrine de la galerie Leonard et Bine Ellen, Montréal.



Jacko et Ram - *Moment* / 15 minutes, 28 janvier 2012 à 14h30 —1400, boul. de Maisonneuve Ouest, Montréal

Figure 3.4.5 Carton d'invitation. Photo prise par N. Sattouf.

Le 13 janvier 2012, je me mets debout (15 min) sur mes épaules mon fils improvisant à la clarinette. Cette performance a eu lieu devant la vitrine de la galerie de l'Université Concordia (Galerie Leonard et Bina Ellen), au moment du vernissage du premier volet de l'Art conceptuel au Canada. En dépit de l'importance de cette exposition, la première rassemblant l'art conceptuel au Canada, ce qui en reste se limite à la proximité de la performance par rapport à l'art conceptuel actuel. Mon corps et celui de mon fils se mettent devant une vitrine, désirent la galerie et son contenu et n'y entrent pas. Il est question d'identification et de distanciation à travers lesquelles l'appropriation de cette histoire, à savoir l'Art conceptuel au Canada, est incertaine, difficile et même fatigante. Fatigante parce que la performance est une endurance à travers laquelle le parent prend en charge la fatigue du fils. Le fils représente le parent et prendrait la charge transmise de père en fils. Cette figure de

l'immigrant¹⁵¹ fait surface à travers la charge lourde de sa propre histoire que portent le performeur et le fils quand celui-ci imite le parent dans l'œuvre *Made In China* (figure 3.2.1). Mon fils de 11 ans, clarinettiste apprenti, improvise sa musique comme s'il prononçait ses premières paroles en public, mes paroles, tout en bégayant des phrases à peine structurées. Il est mon porte-parole devant un espace de représentation de l'art conceptuel qui s'éloigne et se distancie avec le temps réel de la performance; quinze minutes et on est parti; cela ressemblant en quelque sorte à *Le violoniste à la fenêtre* de Matisse (voir figure 2.3.7), lequel (le violoniste) joue ses phrases musicales en regardant, à travers la fenêtre, la ville surmontée de denses nuages blancs. Cette performance mène « une conversation soliloque » (Sadek, 2011) où les deux personnes deviennent une et une seule. La vitre qui sépare l'exposition à la galerie des corps des performeurs établit un espace-temps interstitiel et balise un échange à distance, à savoir ladite conversation.

On ne sait pas parfois, pourquoi on laisse un travail inachevé et on fait un autre. Les deux œuvres commentées ci-dessus font partie d'un travail autre, elles sont périphériques, mais aussi centrales par rapport à elles-mêmes. L'œuvre *D'ici* s'inscrit dans cette lignée de poïèse marquant l'enchevêtrement du biographique à ce qui est esthétique, culturel et politique.

3.4.3 *D'ici* et pas d'ailleurs

Des gestes banals semblent insensés et construits dans les failles de nos quotidiens et de nos habitus : ranger des choses à la même place et parfois les mettre ailleurs, sans aucune raison; chercher une chose et trouver autre chose; garder des objets trouvés,

¹⁵¹ L'immigrant n'est pas visiblement apparent, mais le lieu de la performance à l'Université Concordia tout près de la Bibliothèque constitue un espace qui est probablement le plus multiculturel à Montréal. Il fait appel, d'une manière ou d'une autre, à la présence importante des immigrants de différentes origines.

achetés, offerts dans des boîtes rangées, préserver des documents dans l'ordinateur tout en justifiant leur présence en disant « au cas où j'en ai besoin. »¹⁵²

« Je me souviens » : en 1983 après avoir fait mon baccalauréat du second degré¹⁵³ à Toulouse, mon collègue et ami de classe m'a noté son adresse sur un bout de papier que j'ai gardé pour des années. Dix ans plus tard, je lui envoie par la poste ce bout de papier. Un accomplissement s'achève par le geste d'envoi, de déplacement, mais aussi un début autre dans le champ de la survie d'un récit commence. Ce geste, je l'ai répété à maintes reprises et à différents moments; envoyer des objets à quelqu'un sans attendre une réponse est un échange solitaire, une « conversation soliloque. » Comme les enveloppes qui rappellent, préservent, rassemblent et masquent, comme *De Montréal* (figure 3.4.6), une des enveloppes vides gardées auparavant pour rien, mais sauvegardées pour le « *au cas où* » et le « *peut-être* ». Des biens affectifs qui ne sont pas des biens, mais plutôt des objets, nous accompagnent aussi étrangement qu'un dénouement par un geste de déplacement¹⁵⁴. Un recadrage et un surgissement d'une image et puis d'un récit.

Mais les objets ne sont pas toujours volumineux, il y a les objets numériques: photos numériques. Collecter et ranger des « objets » numériques est plus facile que ranger ceux qui sont volumineux, qui font corps. J'ai la manie de collecter des photos tirées principalement des sites Web des quotidiens : photos de groupe devant les victimes, des lieux désertés, des gens qui crient, photos anciennes et récentes, photos de carte d'identités et des documents divers (communiqués, livres, etc.). Je lis les quotidiens sur l'Internet (*Annahar*, *Assafir*, *Almustaqbal*, *Le Devoir*...), et parfois je choisis une

¹⁵² Je ressemble à ce bricoleur décrit par Levi-Strauss (1962) qui postule que « [l']ensemble des moyens du bricoleur n'est [...] pas définissable par un projet [...]; il se définit seulement par son instrumentalité, autrement dit et pour employer le langage même du bricoleur, parce que les éléments sont recueillis ou conservés en vertu du principe que "ça peut toujours servir". » (p. 27)

¹⁵³ C'est l'équivalent de la deuxième année collégiale au Québec.

¹⁵⁴ À ce sujet, je signale que j'ai sauvegardé les relevés de mon compte Visa de 2003 à 2012. Ces relevés ont servi à réaliser l'œuvre *et ma sœur Adlah* (2012) comme un livre rassemblant tous lesdits relevés.

photo (copier et coller) que je sauvegarde dans un document. Je classe les photos selon les périodes de « crise » dans différents documents. De temps à autre, je cherche une photo que je perds et ne trouve pas; j'en trouve d'autres, et parfois une image surgit d'une photo trouvée. Mais pas de n'importe quelle photo; il y a un *punctum* qui « me tient par la main » avant le *studium*. Une de ces photos, celle du journal d'*Al-Akhbar*¹⁵⁵, fait partie de l'œuvre *D'ici*.

Un autre élément vidéographique fait partie *D'ici*. Mais cette fois-ci, la vidéo est constituée, entre autres, d'un document vidéographique que j'ai filmé et sauvegardé pour une raison difficile à expliciter, probablement un *punctum*, un détail qui nous incite à faire des gestes insensés où leur signification est différée.

3.4.4 Un *studium* sur les temporalités

Dans l'œuvre principale *D'ici*, il s'agit en premier lieu de deux éléments : la vidéo et la photo. Mais en plus de la disposition, il y a effectivement quatre éléments auxquels on ajoute l'écran suspendu et les cartels. Mais dire cartels, c'est dire énoncés aussi.

3.4.4.1 Cinéma « Montréal »

Je commence par la photo tirée du quotidien *Al-Akhbar*¹⁵⁶. Ce qui m'a attiré l'attention en premier lieu c'est le nom de la ville « Montréal » à rue Hamra à Beyrouth. Il s'agit d'une salle de cinéma. Ouverte en 1978, elle ferme ses portes en 2009 (figure 3.4.7). Cette salle fait partie d'une longue histoire de salles de cinéma à

¹⁵⁵ Quotidien libanais accessible à l'adresse suivante: <http://www.al-akhbar.com/>.

¹⁵⁶ Tahtah, M. (2009, 17 mars). <http://www.al-akhbar.com/>.

Beyrouth. Une histoire de croissance inégale dans la région se manifeste en fondant une ville cosmopolite et devenant un monopole sur les plans culturel, économique, financier, communicationnel, touristique. On qualifiait Beyrouth, « Suisse de l'orient », parce qu'elle offrait pour les résidents temporaires ou permanents un lieu de qualité, hôtelier, hospitalier, éducatif, financier (banques), un lieu de mode, de commerce de marque, mais aussi un lieu de production culturelle (maisons d'éditions, lieux de représentations diverses, etc.).



Figure 3.4.6 J. Restikian, (2012). *D'ici*, détail du cartel.

En effet depuis les années 1920, selon Kassir (2003), le progrès des espaces cinématographiques a subi un essor sans pareil au Proche-Orient, offrant les productions de Hollywood, de Cinecittà, de Paris et du Caire.

Dès les années 1950, plusieurs nouvelles salles surgirent dans la périphérie du centre-ville [de Beyrouth] au voisinage de Cristal, Opéra, Empire et Roxy, avec des noms toujours puisés d'un imaginaire cosmopolite : Métropole, Rivoli, Gaumont-Palace, Pigalle, Radio-City, Capitole... Seules concessions à l'arabité : le Dunia et le Shéhrazade. [Kassir poursuit,] la rue Hamra [...] en l'espace d'une décennie, une dizaine de cinémas firent leur apparition dans ce quartier. À l'exception du premier à ouvrir ses portes, qui fut justement appelé le Hamra, tous se référaient encore à l'imaginaire occidental : Eldorado, Colisée, Piccadilly, Strand, Pavillon,

Commodore, Saroulla. [...], Edison, Clemenceau, Orly, Versailles, Étoile... (p. 456-457)

Dès les années soixante-dix, la rue Hamra est considérée comme un axe commercial principal à Beyrouth (Boudisseau, 1996). Épargnée des bombardements et des conflits directs au début de la guerre civile, cette rue poursuit ses activités et reste un « espace multifonctionnel » (de loisirs, de commerces, de transactions financières, de publications diverses, etc.). Mais elle perd son « monopole » subissant une transformation importante durant les années 1975-1990, les années de la guerre civile. Cette transformation se manifeste au fur et à mesure au niveau du tissu social après l'exode des sudistes fuyant la guerre et la naissance de nouvelles fractions militaires prenant le pouvoir dans les quartiers de Beyrouth. Une migration importante interne, principalement confessionnelle, eut lieu touchant tous les niveaux sociaux¹⁵⁷.

Bref, le cinéma « Montréal » est né au début de la transformation, voire du déclin de cette métropole. Il ouvre ses portes trois ans après le début de la guerre civile et poursuit ses activités jusqu'en 2009, tout en accueillant de temps à autre des présentations théâtrales enfantines. C'est une histoire de vie très fréquente partout dans le monde, soit le déclin du cinéma ou autres secteurs sociaux: l'imprimerie et les maisons d'édition, la cabine téléphonique, etc. Cette photo, comme beaucoup d'autres, est une image aussi bien du déclin des salles de cinéma, que des ruines de la ville de l'après-guerre. Ressemblant à la salle du film « Cinéma Paradiso », *Nuovo cinema Paradiso*, de Tornatore (1989), avant son effondrement, cette image annonce une chute qui ne s'achève pas. Il s'agit dans la photo d'une chute à venir, voire une chute en cours comme le petit bonhomme dans *Probe* de Tomas.

¹⁵⁷ Cette brève contextualisation de l'œuvre est simplifiée; toutefois elle donne une idée sur l'image du déclin et de la ruine d'un quartier et d'une ville exceptionnelle par rapport aux autres villes libanaises et régionales.



Figure 3.4.7 J. Restikian, (2012). *D'ici*.

Pour esquiver le droit d'auteur de la photo, j'ai téléchargé le journal d'*Al-Akhbar* en format PDF. J'ai rogné une partie de la page là où la photo apparaît. En format PDF, le support semble avant l'impression parfaitement blanc et sans texture. J'ai travaillé le fond blanc en ajoutant une image ayant la texture de papier et enfin, j'ai inséré le titre de l'œuvre et sa date, comme une fixation des coordonnées spatio-temporelles. A l'encontre de la place du nom « Montréal » dans l'œuvre *De Montréal* (figure 3.4.2), *D'ici* ne structure pas seulement l'image elle-même et son mythe, mais propose une alternance de place entre les deux noms, Beyrouth et Montréal. Cette fois-ci « Montréal » comme nom propre de ville, perd son sens et porte un autre participant de l'histoire de Beyrouth, soit le cosmopolitisme décrit par Kassir (voir la citation précédente). Les noms propres empreints des villes et des endroits bien spécifiques « Montréal », « Colorado », « Roxy », etc. font référence à la thématique de certains

noms comme « Métropole », « Capitole ». Tous signalent le centre des centres, un cosmopolitisme conditionné par l'image du mythe occidental amalgamé par celui de l'Orient. Le nom de la ville « Montréal » ne désigne pas Montréal mais un mythe appartenant à Beyrouth. Khoury (1996) évoque trois mythes qui ont survécu à Beyrouth. Il part de la guerre civile (1975-1990) comme repère de temporalité: « *Le mythe de la Beyrouth d'avant la guerre* [... La ville] s'était transformée en carrefour de l'Orient et de l'Occident [... et] un refuge démocratique au sein du monde arabe. » (p. 20-21) Il y a aussi le mythe de la guerre et celui de la reconstruction. « La disparition de ces trois mythes condamne la "Beyrouth mythique". » (p. 21) Ainsi Beyrouth ne se définit-elle plus que par ce qu'elle n'est pas, par « sa négation. »

Les lettres inclinées de l'enseigne, quelques brisures (figure 3.4.6) et la déclaration de la fermeture du cinéma « Montréal » annoncent une Beyrouth qui a perdu son image et qui se plonge dans un temps qui ne passe pas, un temps non pas de succession, mais plutôt un temps « éternel », celui de la réitération des conditions de guerre. Le spectateur à Montréal qui regarde une chute probable de la désignation de Montréal qui n'est pas Montréal se met derrière une barrière sans portail. Ce transfert de noms propres (Liban : Tripoli et Beyrouth ; Montréal) et cette fixation du lieu du regardeur (le titre des œuvres), soit le point de vue, instaurent une difficulté insurmontable, l'existence d'une réciprocité. Il est au sein d'un échange rudimentaire, même de surface, entre deux types d'imagerie et de contextualisation.

A l'opposé de la photo choisie et retravaillée *D'ici*, la vidéo *Moments* est construite par moi-même par le biais d'un tournage à deux moments (2000 et 2011). Il s'agit d'une vidéo projetée sur un écran épais, dont le cartel est déposé en bas à droite sur la face arrière de l'écran (voir les figures suivantes).

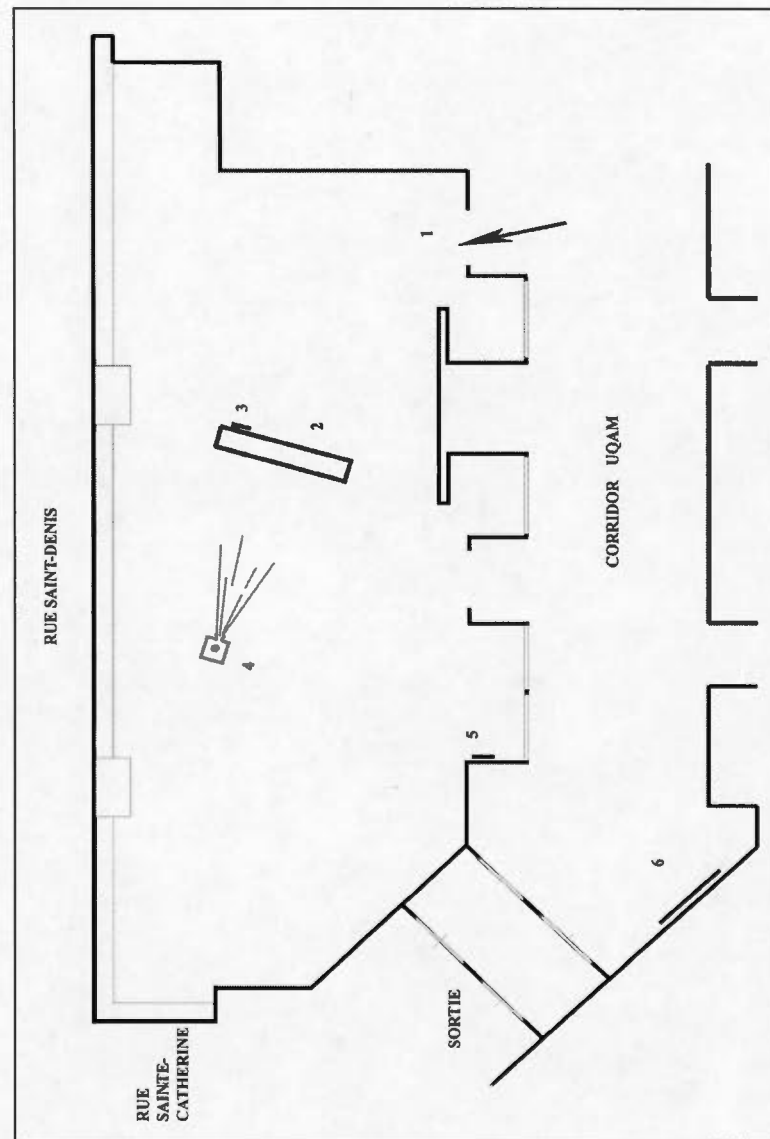
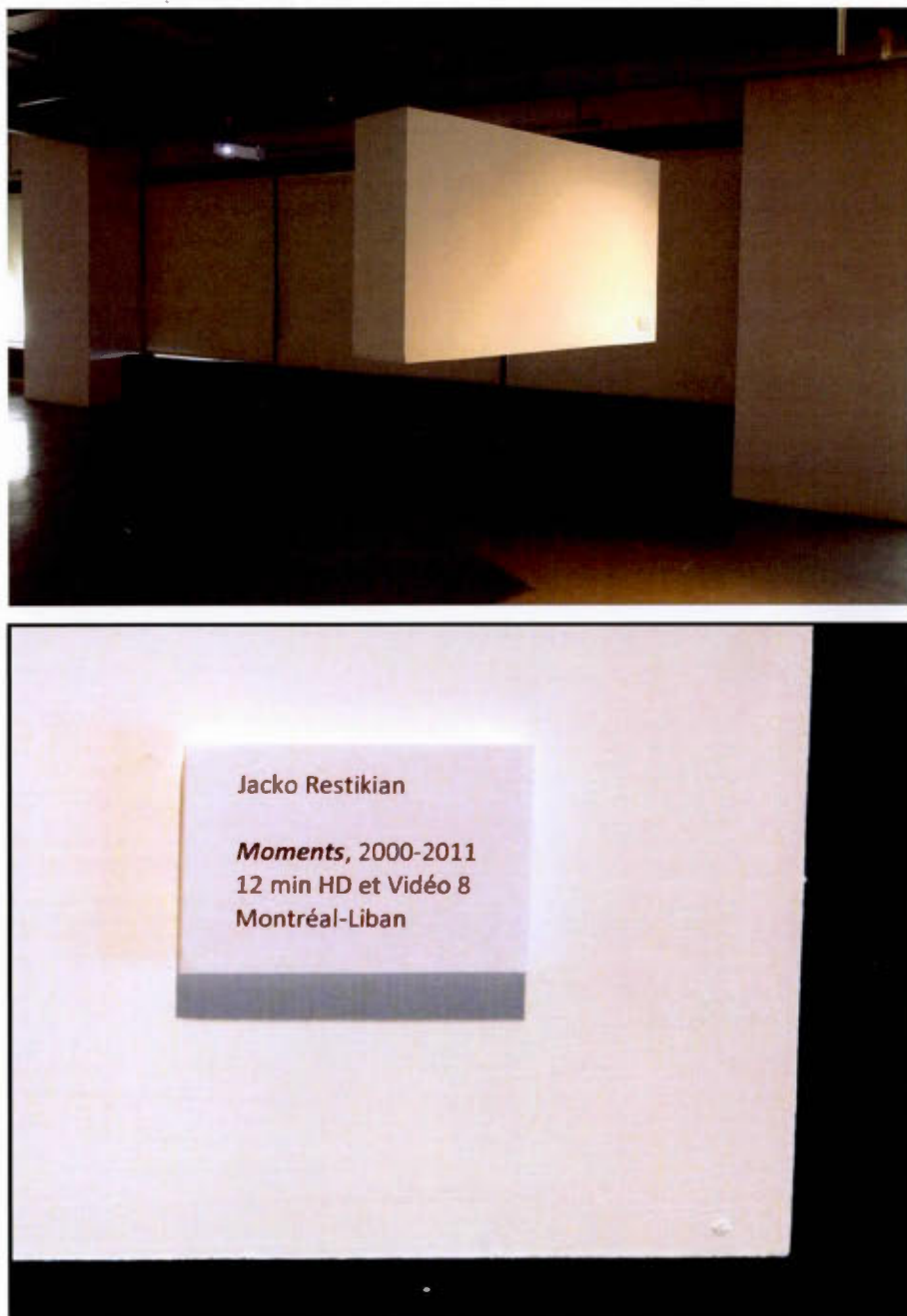


Figure 3.4.8 Plan de l'exposition *D'ici* au CDEX

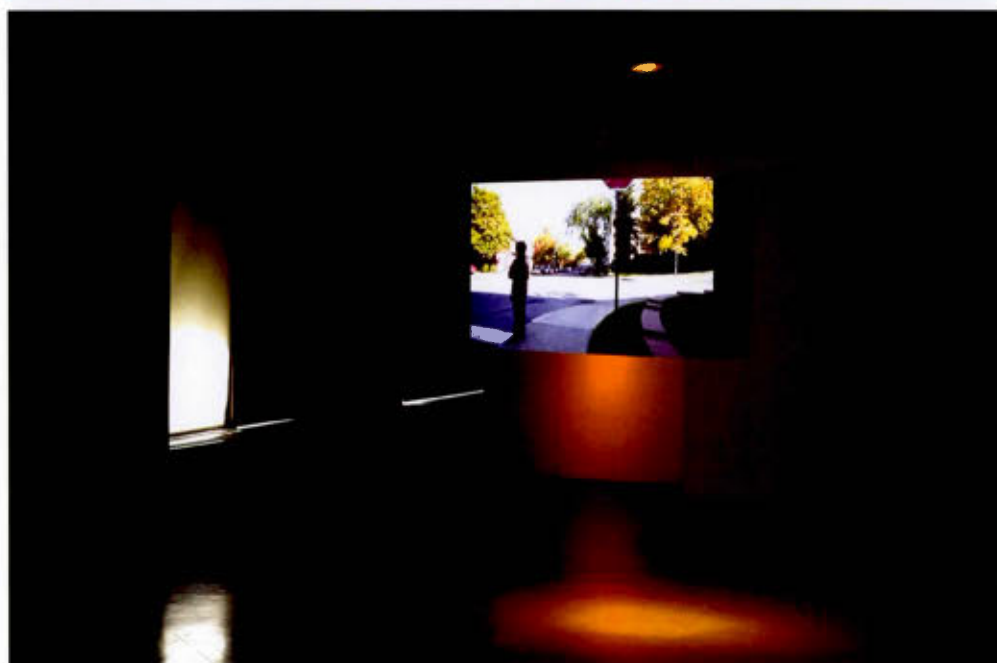
- 1- Entrée à la salle de la galerie.
- 2- Écran blanc en bois, 120 x 67,5 x 20 cm.
- 3- Cartel *Moments* (figure 3.4.10)
- 4- Projecteur de vidéo suspendu au plafond diffusant la vidéo sur l'écran.
- 5- Cartel *D'ici* (figure 3.4.6 et 3.4.13).
- 6- Babillard encadrant *D'ici* (figure 3.4.9 et 3.4.13).



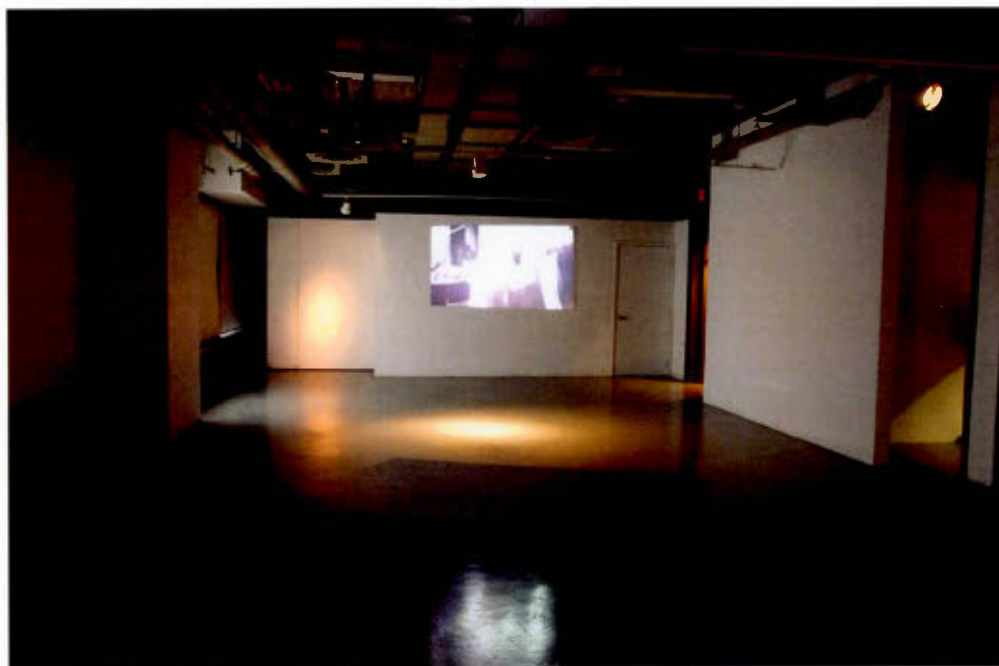
Figures 3.4.9 *D'ici*. Vue du corridor à l'UQÀM près de la salle d'exposition.



Figures 3.4.10 *D'ici*. Vues de l'écran et du cartel.



Figures 3.4.11 *D'ici*. Vues de la projection.



Figures 3.4.12 *D'ici*. Vues de la projection.



Figures 3.4.13 *D'ici.* Vues du babillard et du cartel de l'intérieur de la salle.

3.4.4.2 Genèse de *Moments*

L'œuvre *Moments* a subi des difficultés techniques et d'achèvement. J'ai commencé le tournage, dans le garage de notre édifice à Montréal, avec mon fils Ram jouant de la clarinette sur un fond des compteurs d'électricité. Les compteurs et leurs bruits me semblent à la fois des montres et des instruments de mesure conceptuels, voire des outils de pensée. Mon fils se met sur une petite séparation d'environ 15 cm, colorée en jaune entourant une zone de l'ensemble des compteurs électriques (figure 3.3.14). Je demande à mon fils de se mettre sur la séparation comme un funambule sur le fil, et d'improviser sur sa clarinette. Je prends un cadre d'ensemble, mon fils et les compteurs, tout en faisant un zoom avant sur un seul compteur. Le tournage se répète jusqu'à la fatigue de mon fils; il fut parfois interrompu par l'ouverture du portail électrique du garage. C'est durant cette période que je réalise la vidéo, *Raconter versus Raconter* (voir chap. II, 3.2.3).



Figure 3.4.14 J. Restikian. (2011). Capture d'un tournage dans le garage.

Le tournage est visionné, coupé, monté et classé dans des documents. Une postproduction n'amène qu'aux impasses. Quelque chose manque, une autre temporalité plus tangible. Je retourne au travail sur les noms propres non pas dans un sens anthroponymique¹⁵⁸, mais dans un ordre d'énonciation d'un ETI dont la temporalité est fragile et obscure. Je retourne à l'idée des noms comme dans l'œuvre *Néo-attente ou Les Temps modernes* (voir chap. 2, 3.2.2). Je commence à rassembler des noms et des prénoms en les combinant d'une façon aléatoire. J'enregistre les noms avec une voix monotone pour environ sept minutes. Et je tourne une vidéo dans l'appartement tout en déposant la caméra sur un dispositif que je fabrique et qui fait un tour complet toutes les quinze minutes. Un générique mis au début du montage, un récit d'introduction et un son OUT des noms font un contraste avec le tournage dans l'appartement à Montréal. Cette vidéo ne pourrait pas être projetée sur un écran car elle est trop longue, et je n'arrive pas à imaginer l'efficacité esthétique de l'installation comme dans l'œuvre que j'ai produite à Beyrouth (figure 3.4.15) à l'Institut Français. Dans celle-ci, l'élément vidéo est déposé sur un dispositif qui fait un tour par minute.

¹⁵⁸ « L'anthroponymie relève d'ailleurs de deux disciplines différentes : la linguistique et l'anthropologie » (Christin, 1998, p. 7). La linguistique se rapporte à l'étude des langues vues comme un système, l'anthropologie est une science qui étudie l'homme en général dans son contexte socioculturel. De ma part, je fais usage des noms propres afin de désigner des temporalités différentes, non dans un ordre de catégories sociales ou symboliques, ni dans un ordre psychanalytique où l'interprétation du sujet nommé « repose sur une conception de l'énonciation qui n'est pas celle du locuteur censé cependant parler "en son nom" propre, mais de "l'Autre". » (p. 8)



Figure 3.4.15 J. Restikian, (2009). « *I'm not here* », répète la résidente,
Détail. Collection de l'artiste.

Je redemande à mon fils de tourner de nouveau une vidéo. Il refuse et n'est plus intéressé. Je lui propose qu'on tourne dans le coin de la rue, au croisement des chemins. Il accepte. Le tournage commence où mon fils entre dans un cadre fixe et improvise sur sa clarinette. J'essaie de faire un zoom avant très lent, sans coupure, construisant la première séquence de la vidéo. J'insère les noms que j'ai rassemblés auparavant comme générique, puis je finis par une séquence de mes archives vidéo tournées en 2000. Échec technique de la première séquence; le zoom est inégal et le montage avec les logiciels de l'ordinateur fait défaut. Mon fils et moi essayons un deuxième tournage mais en vain. Mon fils ne veut plus participer. Durant ce moment, je fabrique un dispositif que je visse sur le trépied et que j'attache à l'objectif de la caméra à l'aide d'une ceinture afin de faire un zoom au ralenti. Devant un ami comédien qui nous rend visite, mon fils accepte de participer au tournage. Enfin, le résultat est satisfaisant. **La première version** ressemble beaucoup à la finale avec quelques modifications que j'aborderai ultérieurement. Dans cette version, il s'agit de trois séquences : 1- Un cadre fixe dans un carrefour à Montréal, un enfant entre dans

le cadre et commence à jouer de la clarinette, un zoom avant très lent (environ 7 min) débute, l'enfant devient hors champ tout en continuant à jouer de son instrument; la séquence se termine par une fermeture au noir enchaîné et un générique commence en deux langues (arabe et français); 2- le générique continue ne citant que des noms en deux langues, puis en arabe seulement sur un fond noir; 3- le générique se termine par mon nom, celui de mon fils, la date et le lieu de production. Un fondu enchaîné s'ouvre sur un plan fixe d'une image pixélisée (tournée en vidéo super 8, en 2000), où l'on voit au premier plan du linge suspendu sur deux fils, au deuxième une femme se maquille à la fenêtre dont le mur apparaît à moitié décrépi et sur lequel est dessiné le logo des communistes. Cette version est réalisée sans penser à l'installation et aux éléments périphériques de l'espace d'exposition, à la place du spectateur dans l'espace réel et diégétique. D'ailleurs l'interrogation portant sur la figure (ou la posture) du spectateur a besoin d'être étayée par un exemple concret afin de réduire l'aspect inductif de mes propos. Comme j'ai cité dans l'introduction de cette partie, j'envoie cette vidéo dans sa première version à deux personnes praticiens en arts visuels : Sadek et Yates, leur demandant leur avis. J'ai choisi ces deux personnes pour deux raisons : elles sont des praticiens en arts visuels et elles vivent et exposent respectivement dans des espaces dont les temporalités sont objets de mon étude. Quelques mois plus tard, je reçois un courriel laconique de Sadek.

Upon watching your very interesting short video I decided to show it to my students enrolled in my new elective course on temporalities of ruins and labyrinths titled "Time and Time Again".

The response was varied and insightful. In general, we thought that the film would be more involving if without the title and the 'real' credits. We think that such information maintains an anchor to the temporality of the film rather than allowing it to migrate towards the temporality of the ruin; by this we mean that the ruin which appears at the end is a ruin precisely because it appears after the ghosts of mortals comes to inhabit the space formerly inhabited by the living. We also felt that the gradual disjunction of time and space in the street sequence – the migration of from sound to soundtrack – was very beautiful and simply evoked¹⁵⁹ (Communication personnelle, 1 décembre 2011).

¹⁵⁹ Cité avec l'aimable permission de Sadek.

Il est probable qu'une discussion menée dans un cours spécifique reflète les directives conceptuelles de Sadek qui portent sur les temporalités des ruines de la guerre et les dédales d'une histoire et qui réitèrent le lexique de l'après-guerre : la mort, le fantôme, les ruines ¹⁶⁰. Toutefois ces mots se restreignent aux deux dernières séquences, dans le générique et l'extrait tourné au Liban en 2000. La première séquence n'est évoquée qu'à travers la « disjonction de l'espace-temps ». Comme s'il paraissait que la première séquence, l'enfant jouant de la clarinette à Montréal, est un lieu étrange indicible par Sadek et ses étudiants.

Plus tard, Yates me répond dans un courriel plus long (environ 400 mots) en abordant en détail la forme et la structure séquentielle de la vidéo tout en négligeant le contenu du récit que peut susciter une telle narrativité séquentielle. Elle restreint ses commentaires détaillés d'une experte de la vidéo à la forme et à la « facture de l'image » : le son, le contraste, le flou, le générique, l'espace « entre ». En revanche, elle désigne les lieux et leurs rapports sur le plan formel tout en disant

[Cette] inclusion du générique intrigant, ça crée cet espace « entre », ça crée en fait de l'espace et même de l'espace vaste et imaginaire puisque cela réfère à deux cultures, à deux continents. Ce générique est une excellente stratégie, originale [...] ¹⁶¹ (Communication personnelle, 24 avril 2012).

Par ces mots, Yates indique la délimitation d'un espace interstitiel par le terme « entre » en appelant « deux cultures et deux continents » non identifiés. L'usage du terme « continent » est un peu imprudent ¹⁶². Cependant, ce qui m'importe c'est l'expression « deux cultures », laquelle dans son usage ne nomme ni les cultures ni

¹⁶⁰ Dans la partie II, chap. 3, j'ai rédigé un aperçu sur la pratique conceptuelle à Beyrouth tout en évoquant ses axes d'intérêt, entre autres, les ruines, la mort, les espaces hantés par la guerre.

¹⁶¹ Cité avec l'aimable permission de Yates.

¹⁶² Je qualifie l'usage du terme « continent » d'imprudent car il est imprécis et réduit énormément la perception de l'espace à un ensemble de pays irréductibles, du moins, sur le plan culturel. « Les deux continents » peuvent être remplacés justement par « ici et ailleurs ».

une partie de celles-ci. L'expression sous-entend la culture d'ici (Montréal) et d'ailleurs (un monde arabe). De même, Sadek ne nomme pas les cultures, mais plutôt il désigne indirectement par les qualifications: « ruins », « ghosts of mortals » une activité symbolique participant de la culture de l'après-guerre libanaise.

Pourtant, Sadek et Yates ont dans leur pratique un point commun : les ruines et la mort¹⁶³. Yates, qui dans sa pratique globale aborde l'effondrement et les ruines, voire la mort du lieu et ses transformations, esquivé dans ses commentaires toute image portant sur ces thématiques. Bien que les commentaires (critiques) de Yates et Sadek soient qualitatifs et experts, ils ne reflètent pas pourtant une capacité d'appréhender à la fois les deux espaces, celui de Montréal et celui du Liban, sachant que Sadek et Yates savent que mon expérience participe de l'émigration du Liban et de l'immigration à Montréal¹⁶⁴.

Dans mes propos, il n'est pas question de faire un jugement de valeur de ces commentaires, profondément appréciés¹⁶⁵. Il est plutôt question de discerner et d'examiner avec deux exemples qualitatifs un regard de deux spectateurs ancrés dans leur champ culturel et artistique, et appartenant à deux endroits constituant l'ETI que je développe. L'examen que je fais concerne ainsi la limite interprétative d'un spectateur de tirer un récit personnel en regardant l'œuvre en question. Il est clair que de tels commentaires lucides évitent tant que possible la logique de l'excès dans l'interprétation même multivoque; les commentaires de Yates se réfugient dans l'analyse de la forme, tandis que ceux de Sadek, avec des phrases concises, abordent les deux dernières séquences du point de vue de la période de l'après-guerre. En dépit

¹⁶³ À ce sujet, Yates a réalisé maintes installations vidéographiques portant sur le sujet des ruines ou de l'effondrement: l'« Hypodrome de Montréal », « complexe hôtelier urbain, abandonné depuis plus de vingt ans » (Yates, non daté) www.myriamyates.com.

¹⁶⁴ Des conversations ont été menées non seulement par courriel, mais aussi face à face avec Yates et Sadek.

¹⁶⁵ En plus de mon appréciation de ces commentaires, ceux-ci ont servi à des améliorations qualitatives de toute mon installation sur les plans formel et conceptuel.

des capacités personnelles et de leurs cultures individuelles, Yates et Sadek ont probablement manqué, dans leurs commentaires, de souligner des éléments évocateurs sur des temporalités et des interprétations plus élaborées. Le manque est en quelque sorte une perte qui avoisine les opérations d'échange interstitiel, non seulement dans la rupture diégétique, mais aussi dans la présence et la place du spectateur. Ces deux exemples me poussent à réfléchir à ma place comme spectateur de ma propre production. Cette figure du spectateur dont je dessine les limites est-elle mon point de vue ubiquitaire, voire hybride, de l'œuvre dans sa version finale ?

3.4.4.3 *Moments* une version finale

Dans cette **version finale**, je garde intactes les séquences en enlevant du générique les informations citées sur le carton et le cartel (mon nom et le nom de mon fils, les dates et les lieux)¹⁶⁶. J'ajoute une quatrième séquence comme une rupture à la fin de la vidéo. Elle consiste en une ouverture vers un blanc enchaînée au ralenti pour une durée de 3 minutes, puis la séquence se termine par une fermeture au noir. Cette séquence tisse un lien entre les trois séquences de la vidéo et l'écran suspendu comme un élément sculptural. En effet, l'épaisseur relative aux dimensions de l'écran rend le volume parallélépipédique à la limite de sa fonction entre une surface plane qui reflète une image par ses rayons incidents et une sculpture d'une multitude d'écrans. L'épaisseur de l'écran réitère d'une façon sculpturale la stratification des temporalités chronologiques des trois premières séquences. Autrement dit, la dernière séquence, soit la lumière blanche, glisse la fonction du projecteur vidéo vers un projecteur de lumière blanche à travers laquelle l'écran, comme volume, se met en valeur tout en réfléchissant la lumière et éclairant toute la salle. Le spectateur perçoit toute la salle,

¹⁶⁶ Les lieux sont cités indirectement, une fois sur le cartel (Beyrouth) et une autre fois dans la photo *D'ici* accrochée sur le babillard. La première séquence de la vidéo, soit l'enfant qui joue de la clarinette, évoque aussi un endroit connu dans sa vue générale, Montréal.

la place de l'écran et sa propre place, comme si une image éclatante, éblouissante apparaissait pour ainsi s'évanouir dans une obscurité, au moment où la vidéo recommence de nouveau (la boucle), et comme si une image d'un récit se construisait, nous échappait et pointait notre place, nos points de vue et leurs limites. Un bruissement diégétique se place à la fin, entre les séquences, par cette intensité de lumière qui rend pour quelques secondes le volume de l'écran très profond avant de retrouver visuellement sa forme volumétrique.

À la première séquence de *Moments*, on voit l'enfant entrer de droite du cadre fixe au croisement des rues Ellendale et Descelles à Montréal. Il se met à gauche en position profil, le regard dirigé hors champ, et commence à improviser sur sa clarinette. Dans un langage musical à peine construit, l'enfant se lance dans son langage sans arrêt comme dans la performance analysée ci-dessus (figure 3.4.3 à 3.4.5). Le zoom avant commence au ralenti, l'enfant devient hors champ tout en entendant sa musique, les voitures passent et les piétons traversent la chaussée. Le zoom avant qui ressemble à un travelling avant amplifie la lourdeur du temps et semble essayer de traverser la chaussée dans un lieu de risque où les voitures passent horizontalement; il se contraste avec son mouvement dans un trajet perpendiculaire à celui des voitures. C'est là où s'arrête la première séquence, dans un lieu où le risque commence (voitures passantes), dans une entrée vers une autre temporalité. La rupture est séquentielle comme dans l'œuvre filmique *Wavelength* de Snow¹⁶⁷. Toutefois, les séquences dans *Moments* se stratifient l'une après l'autre, créant un récit confrontant un autre. Dans *Probe* de Tomas, le travelling avant répétitif dans le couloir fait rupture avec un autre cadre, soit la chute du bonhomme. Le point commun à ces trois œuvres, l'effet du travelling avant et les ruptures des récits se nuancent par leurs contextes. Chez Snow, le discours est de l'ordre de « la politique de l'esthétique »

¹⁶⁷ C'est un film de 16 mm de Michael Snow, 1967, 43 min 56 s, dans lequel il fait, dans un appartement, un zoom in très lent vers une photo accrochée au mur. Durant le zoom avant, des actions se déroulent formant un récit en rupture avec le champ du zoom in séquencé par des filtres en couleurs. Le film est accessible à <http://www.youtube.com/>.

(Rancière, 2009). Dans *Probe*, Tomas ajoute celui du récit historique portant sur l'image et la mutualité. *Moments* pose la complexité du coudoisement des temporalités culturelles reliées à des endroits différents. Elle se conjugue avec les autres éléments de l'installation en proposant au spectateur un trajet de son corps diégétique et réel dans l'espace de l'exposition.

3.4.5 Le trajet du spectateur

Le plan de l'exposition (figure 3.4.8) nous explique la possibilité d'un trajet réel du spectateur et sa rencontre avec les éléments de l'œuvre *D'ici*. Ayant l'intention de visiter l'exposition, le spectateur pourrait ou bien entrer dans la salle avant de voir le babillard là où la photo est accrochée, ou bien voir celle-ci avant d'entrer dans la salle. Dans les deux cas, il a besoin de rassembler tous les éléments de l'exposition (vidéo, photo, cartels et écran). Cet ordre n'est pas important; toutefois, dans la disposition des éléments dans la salle, le premier cartel est mis soi-disant en premier lieu avec l'écran juste à l'entrée de la salle; il y a ensuite la vidéo qui est en boucle de 15 minutes, enfin un autre cartel est placé de manière à voir à travers la vitre la photo dans le babillard (figure 3.4.13). La photo est en dehors de la salle, ce qui invite le spectateur à y entrer et en sortir, à être dedans puis dehors et vice versa. Ce geste qui peut se produire répète le passage d'une temporalité à une autre comme dans la diégèse des récits séquentiels de la vidéo, dans la contextualisation des noms de villes et des noms propres, dans les titres (*D'ici* et *Moments*) et dans la place du spectateur devant l'écran comme élément sculptural.

La structure de l'exposition semble complexe; le spectateur ne rencontre pas beaucoup d'éléments visuels et linguistiques. La difficulté me paraît non pas dans la structure, mais dans la position du spectateur en tant que corps socio-culturel et

politique. Cette position est une posture que peut prendre un spectateur non pas seulement comme un choix ou une volonté de réagir ou de ne pas réagir, de changer de place ou de ne pas le faire, mais une question de capacité de voir et de donner sens à travers un regard expérientiel. Autrement dit, comme dans la pratique de Yates, les ruines et l'effondrement (la mort du lieu), qui sont au cœur de sa production artistique, n'ont pas été associés à son expérience esthétique et culturelle dans sa lecture de ma vidéo. Aussi Yates n'a-t-elle pas pris en charge la première séquence qui désigne un lieu Montréalais que dans une dimension formelle esquivant son champ d'interprétation par rapport aux autres séquences. De même, les paroles de Sadek n'abordent que dans la surface cette présence à Montréal (l'enfant jouant de la clarinette), bien que la durée de cette séquence équivaille à celle de la moitié de la vidéo. Si mon analyse tient compte d'un intérêt spécifique, c'est qu'elle considère les commentaires comme une étude restreinte qui manifeste un penchant chez Yates et Sadek à des aspects singuliers de l'œuvre. De toute manière, les commentaires qui ne sont pas l'objet d'un questionnaire de type sociologique se présentent comme un objet d'étude qualitatif et exemplaire en dehors de mes attentes, en tant que spectateur omniscient, changeant sa place et son point de vue d'un côté à l'autre.

Être à Beyrouth et faire face à l'œuvre *D'ici* sans intermédiaire est une supposition impossible puisque l'exposition a eu lieu à Montréal. Quand j'ai envoyé la vidéo dans sa première version à Sadek, celui-ci est resté là où il est, à Beyrouth et une partie de l'œuvre s'est déplacée. Son regard à partir de son endroit sur la première séquence de la vidéo est un regard d'un beyrouthin s'interrogeant particulièrement sur les conditions de l'après-guerre. De même, Yates n'a jamais visité le Liban et ne connaît l'histoire contemporaine du Liban que de surface (communication personnelle, 22 octobre 2011). En d'autres termes, Yates et Sadek (et probablement les étudiants de Sadek) ne sont outillés que pour construire un récit restreint et une image réduite. Si on regarde les commentaires de Sadek et de Yates dans la lignée de la traduction, on

peut dire que toute production symbolique est sujette à une possible traduction, non en tant que traduction d'une essence, mais plutôt comme un acte politique et culturel de transformation de l'activité symbolique (Bhabha, 2006). En revanche, de telle traduction n'est pas certaine dans le sens de transformation; il se peut que cette traduction, malgré ses nuances, tourne en rond de sorte qu'elle ne transforme pas son « ordre de discours ». Le dicible de l'acte de voir, comme signe de transférabilité, ne signifie pas nécessairement une transformation du discours qui régit la parole du dicible. Autrement dit, si on entend le même discours que Yates et Sadek ont produit, la traduction serait perturbée selon le lieu, et ce, par la difficulté de changer la place du spectateur. En outre, le changement de place se rapporte aux différents points de vue que peut prendre un spectateur. Ces places, quoique limitées par un cadre esthétique et culturel, restent sujettes à se reconstruire et ainsi relancent-elle une transformation, une traduction. D'ailleurs, si je me fonde sur la question de la traductibilité de Benjamin (1972/2009a), non dans un sens linguistique, je constate que la traductibilité de l'œuvre n'est pas certaine. Ici, les entraves de la traductibilité signifient une limite du dicible dans le voir; la survie de l'œuvre serait en rupture. C'est-à-dire c'est l'œuvre qui devient un lieu de ruptures qui construisent l'ETI et la limite des opérations d'échange entre auteur et spectateur.

Est-ce que ces ruptures sont l'équivalent de la logique de brouillage chez Raad ? Si l'œuvre de Raad (Atlas Group) trouve refuge dans cette logique qui s'amplifie dans le déplacement de l'œuvre d'un endroit à un autre, d'une temporalité à une autre, l'œuvre *D'ici* le permet-elle aussi ? Autrement dit, le déplacement de l'œuvre est-il efficient pour sa diégèse et sa prestation ?

3.4.6 Efficience ou coefficient du déplacement

Selon le dictionnaire, le terme *coefficient* a été employé dans le sens de *efficient*¹⁶⁸. En outre, le mot *efficient* dérive du latin *efficere* dans le sens de produire. Ce qui est efficient est ce qui produit un effet, mais un effet bénéfique. *Coefficient* en mathématiques est un facteur d'un produit, est un nombre qui affecte une phrase mathématique¹⁶⁹. Duchamp (1957) l'a utilisé dans son texte *Le processus créatif*, dans le sens d'un effet artistique; on parle dans ce sens de « coefficient artistique ». Loin de théoriser ce terme, je l'utiliserais dans le cadre du déplacement de l'œuvre que ce soit sur le plan diégétique (la narrativité) ou sur le plan réel (physique), et ce, pour exprimer son efficience. Je voudrais parler du coefficient du déplacement des œuvres du corpus artistique que j'aborde dans mon texte. En général, il est évident qu'il y a des œuvres plus faciles à déplacer que d'autres, celles qui ne sont pas ancrées dans l'espace physique accueillant, à savoir les œuvres monumentales, le land art, etc. Il y a des œuvres qui sont plus mobiles que d'autres selon leur discipline et le concept qui travaille leur démarche¹⁷⁰. Sur le plan physique, l'installation *D'ici* est facilement déplaçable : une vidéo, une photo, des cartels et un écran. Or cette installation subira sûrement des changements non significatifs selon la forme de la salle qui peut l'accueillir. D'autres changements sont plus importants et révélateurs des limites culturelles et politiques en fonction de la place de réception. D'ailleurs, mes cas d'études, les commentaires de Yates et Sadek, se restreignent à une partie de l'œuvre, soit la vidéo *Moments*. Cependant cette partie est axiale dans l'installation que j'ai faite au CDEX. Les commentaires significatifs et qualitatifs révèlent une perturbation du coefficient du déplacement sur les plans diégétiques, et sur ceux des

¹⁶⁸ Centre National de Recherche linguistique et Textuelle, <http://www.cnrlt.org/>.

¹⁶⁹ Par exemple, la phrase mathématique $z(x+2y)$, z est un coefficient.

¹⁷⁰ Par exemple, la pratique performative de Francis Alÿs admet une démarche structurée par la mobilité, en l'occurrence l'acte de marcher; donc le déplacement n'est pas seulement efficient, mais il est nécessaire pour que l'œuvre existe.

images que peut susciter une telle diégèse. À noter que la perturbation est causée par les différentes ruptures culturelles de la diégèse de l'installation.

Par contre, *Atlas Group* de Raad, avec ses tactiques de « calembour, de synchronisme et d'asynchronisme », anime sa « logique de brouillage »¹⁷¹ et augmente le coefficient de déplacement de l'œuvre. Bien que le sujet et l'objet de Raad portent sur la guerre civile et l'après-guerre du Liban, ceux-ci se tiennent dans un récit combiné avec des personnages et des récits internationaux (la médiatisation de l'enlèvement des Américains et des Français à Beyrouth, l'évocation des lieux régionaux et internationaux, etc.). Toutefois, il ne faut pas restreindre l'importance de l'effcience du déplacement de l'œuvre à la logique de brouillage, car elle la dépasse sur différents niveaux comme la profusion de types d'imagerie, l'ordonnancement reflétant des documents faisant appel aux perturbations du récit de guerre, en l'occurrence le récit historique. Ces documents laissent un grand espace aux spectateurs de trouver différentes places afin de créer leur propre récit.

À l'encontre de Raad, l'œuvre *On the Labour of Missing* de Sadek ne se fonde ni sur l'ordonnancement, ni sur le brouillage, mais plutôt sur une forme de rupture qui se base sur l'effort du maintien des distances entre les survivants de la guerre et les absents (les disparus). En effet, cette œuvre est très minimale; elle se compose de trois éléments et non d'une prolifération visuelle d'objets ou d'imagerie. C'est ce qui rend la lecture visuelle et conceptuelle ardue, surtout dans l'absence d'un récit autorisé durant l'exposition. Le bagage expérientiel de ceux et celles qui ont survécu à une guerre quelconque ou qui connaissent un récit de guerre, leur permet de poser un regard plus articulé afin de voir une image et de la transformer en parole. Sinon, la déception du spectateur est probablement certaine. Cette déception est une contrainte qui participe du contexte libanais et du discours portant sur l'après-guerre, ainsi que

¹⁷¹ Analysée précédemment dans la partie II.

de l'aspect minimal de l'œuvre. Les places du spectateur se restreignent aussi bien que l'efficience du déplacement de l'œuvre.

Une telle pratique, où la conceptualisation a besoin d'un effort intellectuel important (lire des récits autorisés, connaître de près ou de loin le contexte sociopolitique libanais, pouvoir construire une narrativité avec peu d'éléments), lance la balle au spectateur afin qu'il construise sa place. De même dans *Probe* de Tomas, malgré la clarté du récit séquentiel de la vidéo, il est difficile de déchiffrer les codes symboliques (le casque de réalité virtuelle, le couloir entre musées) du discours portant sur une nouvelle lecture de l'histoire de l'image. Pourtant *Probe* est moins décevante ou contraignante pour le spectateur que *On the Labour of Missing*, du fait de sa narrativité séquentielle. Pour revenir à mon œuvre *D'ici*, il est à noter que la perturbation de l'efficience du déplacement n'est autre qu'une rupture culturelle qui est une expression d'un manque. Un manque qui régit le regard du spectateur et participe à la construction d'un ETI comme une place pour le spectateur. Ce manque n'est défini que par la présence de la différence générée par les activités symboliques dont la traductibilité est incertaine.

Après *D'ici* qui a été présentée à Montréal, une œuvre produite et présentée à Beyrouth relève d'un déplacement réciproque, à savoir le déplacement dans le sens contraire, soit de Montréal vers Beyrouth. Pour clôturer cette partie, j'aborde dans le prochain chapitre la performance *Socle* (2013) que j'ai réalisé à Beyrouth après mon retour au Liban, et ce, afin d'explorer l'effet dudit déplacement.

CHAPITRE 5

LE DÉPLACEMENT RÉCIPROQUE

ET

LE CONTEXTE DE L'APRÈS GUERRE (1975-1990)

Tout s'écroule le 12 juillet 2006. J'en suis alors rendu à un stade très avancé de la rédaction de mon mémoire [...]. Et puis, du coup, la guerre éclate. Un mois durant, le sort du Liban tombe entre les mains de l'armée israélienne, des combattants du Hezbollah et de la diplomatie internationale. Le fragile processus de reconstruction tombe, pour un moment, dans la désuétude la plus complète. Quinze ans d'une paix crispée et d'une stabilité relative sont ainsi balayés de la main, les infrastructures sont détruites et le sort de la réconciliation nationale est maintenant comprimé à l'intérieur des étroites contraintes fixées ailleurs qu'au Liban. [...].

Et puis, il y a les images. Celles des maisons où j'ai habité, celles des rues que j'ai arpentées à Beyrouth et ailleurs, celles de tous ces lieux qui me sont devenus chers et qui crouissent aujourd'hui sous les décombres. Celles des côtes libanaises couvertes d'une nappe de pétrole, résultat du bombardement d'une centrale électrique. Celles des réfugiés observant le littoral depuis les bateaux les menant à Chypre. [...]. Quand j'étais à Beyrouth entre septembre et novembre 2005, j'ai vécu cinq attentats à la bombe, le premier à deux rues d'où je me trouvais ce soir-là. J'ai compris au moment même de la détonation qu'au Liban, coûte que coûte, la vie reprend toujours le dessus. Puis, du coup, en ce fatidique mois de juillet 2006, j'ai perdu espoir à nouveau. J'ai noyé ce souvenir. (Ethier, 2007, p. ii)

Dans l'avant-propos d'un mémoire de sociologie à l'UQAM, Éthier aborde la reconstruction de la place des Martyrs à Beyrouth¹⁷². En dépit de la problématique du sujet de ce mémoire : *Place publique contemporaine et devenir collectif : le cas de la reconstruction de la place des Martyrs à Beyrouth*, ce qui m'importe c'est ce ressenti envers un futur incertain vécu par un montréalais. Cet avant-propos est un exemple important sur les conditions de vie à Beyrouth. Selon les paroles d'Ethier, la possibilité d'éclatement d'une future guerre paraît une certitude. Les images d'Ethier s'effondrent, me rappelant la conversation dans le film de *Hiroshima mon amour*

¹⁷² La place des Martyrs se situait durant la guerre civile (1975-1990) sur la ligne verte (ligne de front) qui séparait la capitale en deux Beyrouth, est et ouest.

d'Alain Resnais (1959) : « j'ai tout vu », « tu n'as rien vu »; le tout est comme le rien dénotant la difficulté non pas de voir, mais plutôt de dire, de raconter à l'Autre un effondrement, une perte qui peut survenir à n'importe quel moment. Ethier a vu des choses qui l'ont amené à évoquer sa profonde déception dans la phrase exprimant le refoulement; « noyer un souvenir » c'est l'effacer. Ces paroles sous-tendent une qualification d'un temps de mythe que peut contenir la reconstruction de la place des Martyrs, soit un temps qui propose à tout moment de reconstruire l'image de son effondrement. Ethier exprime son trauma durant sa résidence à Beyrouth (cinq voitures piégées), et il évoque les nouvelles de la guerre de juillet 2006 comme s'il justifiait sa profonde déception par la réitération des conflits militaires. Cette préface exprime que ce n'est ni les nouveaux édifices ni les places reconstruites au centre-ville après la guerre (1975-1990) qui peuvent masquer le voisinage de la mémoire violente des lieux de guerre pouvant surgir à n'importe quel moment. La préface d'Ethier, un étudiant de Montréal, me paraît tel un témoignage de la complexité d'un lieu qui non seulement le traumatise, mais aussi l'étonne (« la vie reprend toujours le dessus »); on dirait un reflet d'autodéfense face à sa déception. De ma part, je ressemble, en quelque sorte à Ethier qui tue, du moins par sa préface, son souvenir, sachant qu'un pareil souvenir structure ma mémoire dans une logique de désolation et de pulsion de la vie sociale. Dans de telle logique, comment peut-on s'adresser à un destinataire qui a tout vu, qui a vu des choses ou n'a rien vu?

3.5.1 Le lieu du retour

Dès mon retour au Liban en 2012, la question persistante et urgente qui me poursuit, malgré sa remise, se rapporte à la manière d'entrer dans le pays, dans la ville. Cette question est homologue à celle posée à Montréal en 2002 portant sur la prise de

parole¹⁷³. Autrement dit, entrer dans la ville sur le plan esthétique et politique est une question de capacité de prendre la parole dans un lieu public. Mais de quel lieu parle-t-on ? Quelle entrée évoque-t-on et dans quel domaine ? Manifestement, l'intrication des agents constitutifs de la société : économique, culturel, politique et historique trace les limites relationnelles de l'espace public, en l'occurrence de l'espace de représentation esthétique. Ainsi ces limites déterminent-elles un « spectateur émancipé » à Beyrouth (Rancière, 2008) ou un spectateur libre (Mondzain, 2009).

Une décennie de résidence à Montréal (2002-2012) s'interrompt par trois voyages à Beyrouth afin d'exposer des œuvres et prend fin au milieu de la période du « Printemps érable »¹⁷⁴. Me voilà de retour au Liban, un retour qui ressemble à une forme d'émigration et d'immigration. Le départ de Montréal, l'émigration, n'est en aucun cas anticipé ni causé par un type de trauma d'insécurité économique, sociale ou politique. L'immigration ne consiste pas à entrer dans un terrain inconnu politiquement et culturellement; c'est plutôt une forme de déplacement et d'installation à travers laquelle le corps fait face à un état d'étrangeté habituelle; habituelle parce qu'elle est familière et récurrente de sorte que ce terrain paraît comme un endroit sûr où la fatigue règne. Un coudolement ambigu, la fatigue et la sûreté. Une fatigue où le corps repose en discordance sur la temporalité régnante, édifie une clôture de résistance au discours dominant. Ainsi, dire que l'étrangeté est habituelle c'est dire qu'elle participe du quotidien encerclé par le discours sectaire dominant ou, pour mieux dire, confessionnel¹⁷⁵.

¹⁷³ Voir Part. II, Chap. 1

¹⁷⁴ Cette expression était d'usage courant désignant le mouvement étudiant de 2011-2012. Elle est inspirée de l'expression du « printemps arabe. »

¹⁷⁵ L'adjectif confessionnel en français renvoie à une appartenance religieuse. D'ailleurs et selon Nahas (1980), le terme « confessionnalisme » est d'usage fréquent au Liban parfois pour désigner la structure politique ou idéologique des communautés et, d'autres fois, pour accuser une position ou un groupe dans un sens péjoratif. « Le terme de confessionnalisme et ses dérivés s'appliquent dans les circonstances diverses. Il faudrait ajouter à cette famille le mot communauté car, en arabe, communauté se dit (ta'ifa) qu'elle soit confessionnelle ou qu'elle désigne un groupe élargi quelconque. Toutefois les termes de (ta'ifiya) – substantif – et de (ta'ifi) – adjectif – voient leur sens réduit, par l'usage, au champ confessionnel. » (p. 13) Si on évoque le sectarisme c'est que parfois le discours confessionnel prend une forme assez radicale entre les communautés.

Cette nuance entre soi-disant une émigration/immigration initiale et une dernière n'est autre qu'un reflet de la confrontation d'un champ culturel à travers lequel se dessinent les caractères esthétique et politique de la démarche de production, d'exposition et de réception de l'œuvre d'art. Certes, la dernière immigration se profile dans un contexte d'une complexité difficilement saisissable, où l'ordre sociétal est mis en branle par un désordre inextricable, où la guerre est imminente par la voix quotidienne des habitants et des représentants des communautés, où la relation « agonistique » (Mouffe, 2003) et le « traitement de tort » (Rancière, 1998) qui structurent le politique sont détériorés.

3.5.2 L'image du ravage

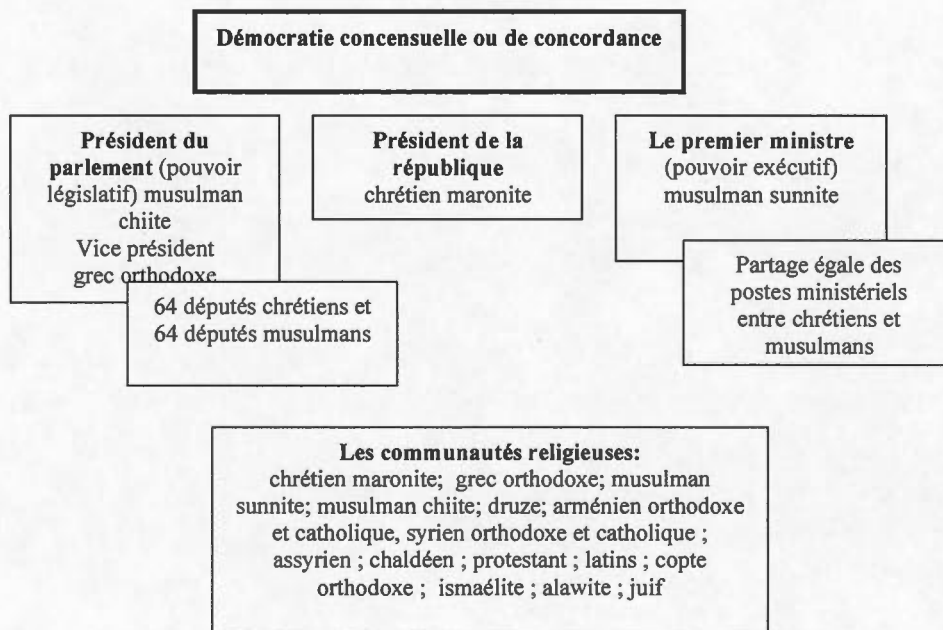
Depuis 2012, on parle de la proposition d'une nouvelle loi d'élection au Liban afin de remplacer celle des années soixante¹⁷⁶. Cette loi nommée la « loi orthodoxe¹⁷⁷ », *Al-Kanoun el-Orthodoxi*, découpe d'une façon plus radicale que sa précédente le droit de vote selon l'appartenance religieuse des citoyens. Par exemple, un citoyen chrétien maronite vote pour des candidats de la même religion et du même rite, et selon le nombre contingenté des candidats chrétiens maronites, soit 34 candidats; un musulman sunnite vote pour des candidats sunnites, soit 27 candidats; les minorités religieuses votent pour leurs pairs, soit pour un ou deux candidats, et ainsi de suite. Voilà un des exemples flagrant sur le plan institutionnel : la légitimation de la radicalisation du discours confessionnel au nom de l'égalité constitutionnelle de la « règle de 6 »¹⁷⁸ qui partage d'une manière « équitable » les représentations

¹⁷⁶ Jusqu'à présent, 2016, on n'a pas pu réformer la loi des élections parlementaires.

¹⁷⁷ Le terme « orthodoxe » fait référence aux chrétiens grecs orthodoxes qui, en tant que dirigeants, ont proposé une nouvelle loi d'élection des représentants du Parlement libanais.

¹⁷⁸ Selon le droit constitutionnel libanais, la règle 6 partage les postes institutionnelles de la sorte : 6 postes pour les citoyens chrétiens de différents rites et 6 autres pour les citoyens musulmans de différents rites.

sociétales des groupes religieux. Ci-dessous un tableau expliquant d'une façon globale et simple le partage communautaire ou confessionnel des pouvoirs gouvernementaux.



Les choses ne s'arrêtent pas ici. Les violences directes et les scandales se superposent de sorte que le plus récent efface le moins récent. La réprobation est non performative. Le scandale perd son sens et devient un récit médiatique multivoque. La sanction est faite sur mesure où la loi du plus fort impose la limite de cette sanction. Les fréquents enlèvements des personnes afin de réclamer des rançons se transforment en « bruit » d'un récit momentané; l'assassinat du chef de service de renseignement de la police et les enquêtes demeurent vaines et sans débouché, comme toutes les anciennes enquêtes menées sur les assassinats politiques depuis la fin de la fameuse guerre civile (1975-1990); la tentative d'assassinat du ministre de la Jeunesse et des Sports par des radicaux islamistes a mené à une seule arrestation. La personne arrêtée est blessée, hospitalisée et surveillée par des policiers. Au sein de la

ville de Tripoli, un groupe d'islamistes armés envahissent l'hôpital et la libère. Après une négociation avec les islamistes, cette personne a été rendue à l'armée libanaise. On entend dans une manchette du quotidien *Al-Akhbar* : « Le conseil constitutionnel est "inconstitutionnel" »; un homme armé d'une kalachnikov se balade sur une mobylette; le service de renseignements de l'armée libanaise arrête un recherché par la police dans le village de Irssal à Bekaa. Au moment du retour, les soldats tombent dans une embuscade menée par des villageois avec des réfugiés rebelles et combattants syriens. Résultat un officier et un commandant décèdent. Pas d'arrestation; on tire trente balles d'une mitraillette sur le bureau du directeur de l'Institut des beaux-arts de l'Université libanaise avec une menace de liquidation écrite sur l'entrée de l'institut¹⁷⁹ ; etc.

La loi devient poreuse, une colonne percée par des tirs d'armes, un édifice en ruine. La loi et l'ordre sont les ruines des guerres. Le Liban souffre du désordre de telle sorte que la revendication de l'ordre semble un acte d'émancipation par excellence. Outre le désordre, il y a la pauvreté, le découpage confessionnel, la marginalisation, la fraude, le favoritisme, le développement inégal et instable, le centralisme et le régionalisme, l'insécurité sociale. Tout cela édifie un espace propice à la radicalisation; une radicalisation amalgamée par une forme religieuse qui se manifeste principalement par la peur et la diabolisation de l'autre (envahissement démographique, culture et mode de vie menaçants, etc.)

Cette radicalisation quotidienne puise sa source, depuis plus de deux siècles, dans la domination ottomane¹⁸⁰. Toutefois elle est accentuée pour maintes raisons :

¹⁷⁹ Le directeur appartient au rite alawite; assez pour menace de mort. Les médias n'évoquent pas toujours de tels événements afin de limiter la propagation des rumeurs terrorisantes. Ces histoires ont été rédigées début 2013 et depuis maints événements dangereux se sont déroulés jusqu'à présent, 2016 (multiples assassinats, voitures piégées, grandes batailles à Saïda, à Tripoli et à Irssal, enlèvements, fraudes, etc.).

¹⁸⁰ La révolution paysanne de Tanios Chahine de 1860 contre les féodaux se dévie vers une guerre confessionnelle entre des musulmans druzes et des chrétiens maronites. Les conséquences étaient désastreuses : des milliers de morts.

historique, locale et régionale. Sous le règne de l'Empire ottoman, le Liban actuel – qui faisait jadis partie de la Syrie – était gouverné par une hiérarchie selon un découpage fondé principalement sur la colonisation, le féodalisme, le clanisme, la parenté familiale et l'appartenance aux rites religieux. À la suite de la défaite et du départ des Ottomans, ce découpage persiste pendant la colonisation française. Dès lors, la Constitution libanaise de 1926, mise en place sous le « mandat » français, a légitimé et même consacré la division de la société libanaise au prorata de la démographie religieuse. Depuis l'Indépendance en 1943, le Liban vit des guerres récurrentes : civiles, nationales, panarabes, saintes ou autres, lesquelles participent des facteurs locaux, régionaux et internationaux (guerre de: 1958, 1969, 1973, 1975 à 1990, 1996, 2000, 2005, 2006, etc.).

Le courant du « Printemps arabe » appelé en Tunisie « La Révolution du Jasmin » a pris de l'ampleur après qu'un jeune tunisien de 26 ans s'asperge d'essence et se brûle en public. Ce courant de contestations a bouleversé ou ébranlé par effet de domino les pouvoirs oligarchiques des pays arabes. Les liens arabe-arabe, musulman-arabe, international-arabe sont mis en question de sorte qu'une nouvelle architecture et un nouvel enjeu d'agents internationaux se construisent au profit de celui qui a le pouvoir de gérer le marché de l'énergie pétrolière, des armes et de la drogue. De nouveaux pays entrent ou rétablissent leur place dans l'enjeu de la gestion de la région arabo-musulmane entre autres la Turquie, les Émirats Arabes Unis, l'Iran¹⁸¹. Les impacts d'autres pays régressent au profit de l'accroissement des autres dont les pouvoirs se décrivent comme musulmans. Cette montée importante de ces derniers est caractérisée par un discours islamique de telle manière que les nouveaux pouvoirs du « Printemps arabe », qui ont remplacé les oligarchies, en empruntent la même

¹⁸¹ Après les guerres de la Libye et de la Syrie (2011), les médias régionaux et internationaux (Al-Jazeera, Al-Mayadeen, Al-Arabia, CNN, EuroNews, etc.) évoquent les interventions ou l'influence des pays sur ces guerres que ce soit par l'intervention diplomatique, financière (sous toutes formes : humanitaire, aide économique) ou militaire (directe ou indirecte). On parle de l'Iran, de l'Arabie Saoudite, d'Israël, de la Turquie, des Emirats Arabes Unis, etc.

voie. Le discours islamiste se concrétise par l'emprise de la gestion des secteurs publics participant de la socialisation des groupes socio-culturels : les ministères de l'Éducation, de la Culture, de l'Information, de la Justice, etc. (Tunisie, Egypte, Gaza, Libye, la rébellion syrienne : l'État Islamique, Al-Nosra, l'Armée syrienne libre, etc.).

Le « Printemps arabe » n'avait pas d'impact direct sur le régime parlementaire libanais comme sur ceux des autres pays oligarchiques. Toujours est-il que les effets sont indirects, surtout après le récent conflit syrien (2011) et ses effets dramatiques sur la population syrienne. En effet, l'allégeance régionale des fractions libanaises, partagées grosso modo entre les deux courants de « 8 et 14 mars », transfère le conflit syrien vers le Liban sous différentes formes politiques et militaires. Huzballah d'un côté et des groupes islamistes d'un autre participent militairement au conflit qui s'est étendu au Liban de telle sorte que des batailles militaires ont lieu à Tripoli, à Sayda et à Bekaa. Un courant de radicalisation sunnite armé prend de l'ampleur et se justifie par la présence du pouvoir sociopolitique et militaire chiite, celui de Huzballah. Ce dernier se légitime en tant que résistance et défenseur des territoires libanais contre les envahissements de l'armée israélienne et leur projet expansionniste.

Cet enchaînement d'idées est nécessaire, me semble-t-il, afin de contextualiser et de justifier les caractéristiques du champ artistique au Liban et son découpage radical. Il m'est difficile d'argumenter la question sur la sortie de la ville et sur l'entrée dans une autre; comment quitter un lieu et s'installer dans un autre, sans aborder la complexité qui entoure le champ artistique et par conséquent le déplacement du récit portant sur l'espace lui-même ?

3.5.3 Entrer au pays, entrer au centre de Beyrouth

Beyrouth rassemble toutes les contradictions extrêmes du Liban. Mais elle s'offre comme un espace de création de l'activité symbolique, puisqu'elle est le centre du Liban sur tous les plans sociétaux, en particulier sur le plan de la production artistique en arts visuels. Les lieux voués aux représentations se concentrent principalement à Beyrouth (les Galeries et les organisations à but non lucratifs comme Ashkal Alwan, 98 Weeks, etc.), là où les praticiens en arts visuels s'exposent. Les praticiens côtoient les tensions de type militaire (voitures piégées, batailles militaires, embuscades) et d'autres tensions sociopolitiques et économiques abordées par la pratique elle-même¹⁸². En décrivant la liberté à Beyrouth, Beydoun¹⁸³ (2009) rassemble deux pôles extrêmes, l'un par rapport à l'autre : la création et la tuerie.

Depuis cinquante ans, je réside à Beyrouth et cette ville me considère toujours étranger quand elle me remarque et m'avise que je ne suis pas de la famille Tabbara. Je n'ai aucune rancune contre elle, mais cela m'éloigne, me lave les yeux et ainsi je vois quelque chose derrière l'apparence. Probablement, je vois plus que ceux qui se tiennent derrière l'apparence; en réalité la vision n'est pas leur priorité... Or mes yeux ne sont pas aveuglés par la familiarité. [...]

Les intellectuels parlent souvent d'eux-mêmes dans la ville et on ne saisit pas grand-chose de la ville. [...] Samir Kassir sort de cette voie et renverse son point de vue tant que possible derrière l'apparence. Et ses prédécesseurs n'ont servi que peu d'appui pour élargir ses capacités. Il publie un livre sur l'histoire de Beyrouth [...].

Deux ans après la publication de ce livre, un jeune (ou plus) sort de l'ombre, parmi ceux qui tiennent un walkie-talkie et qui s'adosent contre un mur – au moins – dans chaque quartier... il quitte l'ombre de son mur et tue Samir Kassir. L'auteur de **Histoire de Beyrouth** était un homme libre et l'homicide aussi est toujours libre. Or, nous sommes tous des êtres libres et notre liberté à Beyrouth en est une et une seule. Nous sommes libres à Beyrouth surnommée « la mère des lois » et « la capitale des hommes libres. » Nous sommes libres et quelle fierté! (p. 189-190) (traduction libre)

Venant du Liban sud vers la capitale Beyrouth, Beydoun a publié d'importantes recherches portant sur la guerre et son environnement social, politique et culturel. Un

¹⁸² Comme la pratique de Tony Chakar, Walid Sadek, Roy Samaha, etc.

¹⁸³ Ahmad Beydoun est un philosophe, sociologue et poète libanais.

écrivain ancré à Beyrouth en est écarté par le confessionnalisme délimitant le plafond du cosmopolitisme de cette ville elle-même. « *Cette ville me considère toujours étranger* » dénote la non reconnaissance de sa place à Beyrouth après cinq décennies de présence active dans le champ culturel. La place qui est à la fois à Beyrouth et hors Beyrouth est précaire et même dangereuse. Beydoun qui décortique la structure sociale dans ses écrits évoque l'assassinat de Kassir, un écrivain « libre », marquant ainsi cette tension dangereuse chapotée par l'unique liberté, à la fois, « de créer et de tuer. » Comme si « *créer* » confrontait « *tuer* » qui, comme acte, s'épanouit dans les épaves de la guerre, lieu des ruines de la ville de Beyrouth.

En effet, après l'accord de Taëf en 1989 qui annonce la fin de la guerre civile de (1975-1990), le projet de la reconstruction de la ville mené sous la direction du Premier ministre Hariri¹⁸⁴ n'a pas pu esquiver les traces de la guerre en tant que ruines. La réconciliation qui confronte beaucoup d'obstacles (les disparus, les migrants et les squatteurs, les réformes sociales, etc.) est encerclée par la même logique de partage entre les fractions de guerre, soit celles du confessionnalisme et du communautarisme. La reconstruction promue en tant que mythe rivalisant celui de la guerre se met en face de l'effondrement de la ville et avoisine ses ruines. Ces dernières ne se présentent pas seulement à travers leurs traces directes (comme immeubles détruites, anarchie de la construction des édifices, coupure du courant électrique, manque d'eau, etc.), mais aussi à travers le profil du discours confessionnel et de l'allégeance régionale des gouvernements d'après-guerre. Désormais, ce discours qui légitimait les conflits, ébranle le mythe de la reconstruction sous forme d'un autre conflit de partage de pouvoirs et de profits, dit politique.

¹⁸⁴ M. Rafic Hariri est assassiné en 2005 par une voiture piégée.

De même, la pratique artistique avoisine les ruines et confronte l'impact du discours dominant sur l'espace public. C'est dans ce sens que j'ai évoqué les fentes de la ville¹⁸⁵ comme des lieux où l'espace public (le politique) pourrait s'épanouir. Ces fentes, qui coudoient les ruines et la limite du discours dominant, sont des espaces-temps interstitiels par excellence. Ainsi, entrer à Beyrouth et prendre la parole, c'est vivre au voisinage des épaves et des ruines dans les fentes de la ville.

3.5.4 L'entrée et le déplacement réciproque

Il s'agit de mon accès à Beyrouth. La démarche d'entrer au pays et de s'y installer ne concerne pas uniquement le corps social qui a acquis un double statut national (libanais et canadien), mais elle se rapporte aussi au statut artistique de ce même corps, ayant vécu une expérience hybride. Du point de vue libanais, cette expérience touche un savoir expérientiel et académique montréalais¹⁸⁶. La parole esthétique et politique qui participe d'un discours d'expert opère autrement dans le champ artistique libanais, en l'occurrence celui des universités. Par exemple, l'évocation de la recherche création (le rapport entre la pratique et sa théorisation dans le champ académique) est bien accueillie¹⁸⁷. En parlant du statut hybride et d'impact multivoque, il est pertinent de réfléchir sur la localité du champ artistique selon une perspective géoculturelle interne. Où se concentrent la production, l'exposition et la réception des activités esthétiques?

¹⁸⁵ Voir Part. III, Chap. 3

¹⁸⁶ Dans cette expérience, il s'agit de mes études de maîtrise en arts visuels et médiatiques à l'UQÀM et de mes expositions au Québec.

¹⁸⁷ J'ai proposé un atelier, que j'ai dirigé, avec des étudiants en Arts visuels à l'ALBA (Académie Libanaise des Beaux-Arts, Université de Balmand) et lequel porte sur le rapport entre la pratique et sa théorisation. L'atelier est intitulé : « "Avoir une idée", prémices d'un discours sur la pratique. » Les étudiants sont avides d'appréhender un savoir expérientiel portant sur l'exercice de la production d'un récit sur leur pratique. En plus, le responsable du programme et moi avons monté par la suite, deux cours « Atelier de recherche et de création » et « Réflexion sur la méthode. »

Certes les activités artistiques et culturelles vont de pair avec l'activité économique qui dépasse à Beyrouth et à Mont Liban les 85% des activités nationales. Or, malgré l'importance de ce facteur, il est erroné de réduire de la sorte les balises qui fondent lesdites activités. Ainsi faut-il ajouté d'autres facteurs historiques à savoir le clivage du Liban entre le centre (Beyrouth et Mont Liban) et la périphérie (le reste du pays). Ce clivage concerne toutes les articulations de la vie sociale. Sans entrer dans les détails de cette scission, centre/périphérie, je pars du postulat, en tant que fait, que la production artistique contemporaine au Liban est à Beyrouth¹⁸⁸.

À l'évidence, délimiter une zone géoculturelle n'implique pas, dans notre cas, une synergie de toutes les activités des lieux de production et de représentation esthétiques. En effet, si on exclut quelques événements (comme le Musée National), ces activités ne sont pas chapotées financièrement par des institutions publiques comme c'est le cas à Montréal; elles sont par contre financées par des institutions privées (comme les banques, les galeries privées), des ambassades ou des centres culturels étrangers, et par des organisations locales, régionales ou internationales (comme Ford Foundation, Kattani Foundation). Cela a un double impact : combler le manque du projet institutionnel public de diffusion et de préservation de la production artistique et culturelle, et laisser le champ artistique et culturel ouvert à des contradictions très radicales, la création contemporaine d'un côté, et son encerclement de l'autre (comme la censure officielle et celle des pouvoirs communautaires). Le champ artistique à Beyrouth admet une structure ouverte à travers laquelle les possibilités contradictoires sont ouvertes, comme la description de la liberté de Beydoun rassemblant la « création et la tuerie. » Ainsi les lieux de création se côtoient-ils avec des lieux qui les rejettent du moins par leurs discours

¹⁸⁸ Il n'existe pas de lieux d'exposition d'art contemporaine hors Beyrouth. Toutefois, des événements artistiques comme des résidences d'artistes se font hors Beyrouth, mais dépendent toujours d'une manière ou d'une autre de la capitale. Voilà quelques exemples d'espace de représentation contemporaine à Beyrouth: Ashkal Alwan, BAC (Beirut Art Center), Galerie d'art Tanit, Galerie Sfeir Semler, Galerie Agial, Galerie Janine Rubeiz, Les galeries de l'université Américaine à Beyrouth (AUB) et de l'Académie Libanaise des Beaux Arts (ALBA), Institut Français, Institut Goethe, Musée Nicolas Sursock, Festival du cinéma (Né à Beyrouth), etc.

confessionnels (comme la censure ou le rejet). Ces derniers se font selon une logique de voisinage correspondant à un découpage des lieux plus ou moins étranges l'un à l'autre. Ce qui est ici remarquable c'est le concept de voisinage qui côtoie une forme d'étrangeté familière. Il tend vers une promiscuité désagréable et parfois fâcheuse. Ce concept semble avoir l'effet, dans le contexte beyrouthin, d'une coexistence de l'émancipation discursive (la production artistique) et du discours confessionnel. Cette coexistence établit deux temporalités de sorte que le voisinage de celles-ci paraît comme une marge construite en fonction de la tolérance du discours confessionnel et institutionnel.

Où se placer dans une telle promiscuité ? Comment entrer dans l'espace de présentation afin de prendre la parole ? Est-il facile de prendre la parole et de la situer dans une ville où l'espace public admet des temporalités en promiscuité dangereuse ?

3.5.4.1 Le chemin à prendre

Il fallait que je trouve une stratégie afin d'accéder à l'espace de représentation tout en questionnant à la fois esthétiquement et politiquement ma présence dans cet espace. Est-ce que l'entrée dans les espaces voués à la pratique contemporaine est suffisante pour explorer les lieux interstitiels ? Il n'était pas question pour moi de participer à tout prix à des événements artistiques¹⁸⁹. Je cherchais un sens à ce retour, soit le déplacement de Montréal à Beyrouth, à travers un geste artistique questionnant à la fois les restes du mythe cosmopolite de Beyrouth en tant que ville ouverte et en

¹⁸⁹ L'association des artistes et des sculpteurs libanais m'a invité à participer à une exposition collective à l'UNESCO (fondé en 1948 à Beyrouth, <http://www.palaisunesco.gov.lb/>), je n'ai pas accepté l'invitation vu que le concept qui sous-tendait l'exposition ne m'a pas convaincu. Je cherchais une autre manière d'entrer à la ville de Beyrouth, une entrée qui pouvait soulever les questions en rapport avec les espaces interstitiels et leurs temporalités.

construction, ainsi que la place interstitielle comme un lieu politique de voisinage à inventer.

Bhabha (1994/2007) parle du « cosmopolitisme vernaculaire » comme processus politique fondé sur un sujet dans une perspective des minorités (ou des migrants globaux), des lieux culturels liminaux. Le cosmopolitisme vernaculaire marqué par « un droit à la différence dans l'égalité¹⁹⁰ » s'oppose à celui de type global fondé sur le progrès, l'ouverture du marché dans la lignée du néolibéralisme et, parfois, sur l'instauration d'une économie « duelle¹⁹¹ ». « Ce type de cosmopolitisme global ne manque pas de célébrer un monde de cultures plurielles et de peuples situés à la périphérie, tant qu'ils produisent de confortables marges de profit dans les sociétés métropolitaines. » (p. 15)

Du point de vue du cosmopolitisme global, Beyrouth convient bien à cette lecture : une ville ouverte pour une économie dite « libre » et naguère comme un lieu de convivialité culturelle et religieuse plurielle. À cela s'ajoute la recherche, sous forme de mythe, des caractères du cosmopolitisme historique disparu après la guerre civile (1975-1990). La reconstruction est en quelque sorte la recherche désespérée de ce qui est ravagé symboliquement. Autrement dit, Beyrouth reconstruite voisine avec les ruines de l'ancienne Beyrouth cosmopolite. D'ailleurs, la pratique artistique contemporaine environne cette image de la métropole et se déroule dans des créneaux se légitimant par la présence d'un champ artistique ouvert à des contradictions extrêmes. Si on considère que cette pratique s'offre dans une temporalité gérée par un

¹⁹⁰ « Le cosmopolite vernaculaire tend à estimer que l'attachement à un "droit" à la différence dans "l'égalité" en tant que problème de constitution de groupes et d'affiliations émergents concerne moins l'affirmation ou l'authentification des origines et des "identités" que les pratiques politiques et les choix éthiques. [...] Le cosmopolitisme vernaculaire est un processus politique qui œuvre en direction des objectifs partagés de gouvernance démocratique, au lieu de simplement reconnaître des entités ou des identités politiques "marginales" déjà constituées. » (Bhabha, 1994/2007, p. 16-17)

¹⁹¹ Stiglitz (tel que cité par Bhabha, 1994/2007, p. 15) (il était vice-président et économiste en chef de la Banque mondiale) explique qu'une économie duelle instaure des lieux de richesse. « *Mais une économie duelle n'est pas une économie développée.* »

discours autre que celui du confessionnalisme, on constate qu'elle se placera dans un espace interstitiel, dans les fentes de la ville. Ainsi cherche-t-elle une légitimation de son discours et de ses récits comme étant un « droit à raconter » (Bhabha, 1994/2007), une prise de parole dans un espace public et, pour mieux dire, un acte à la fois esthétique et politique. Ces espaces peuvent coïncider dans ce cas avec cet espace cosmopolite et vernaculaire délimité par Bhabha. Toutefois, ces espaces ne sont pas stagnés et sont d'ailleurs hétéroclites. Ils admettent leurs limites et sont conditionnés d'une manière ou d'une autre par leur propre histoire¹⁹². Être dedans, ne me satisfaisait pas, il fallait que je questionne trois choses : ma manière d'entrer dans lesdits espaces vernaculaires, la place de mon corps et la limite de la prise de parole. Je décide de faire un acte performatif déjouant l'autorité de ces espaces afin d'explorer leurs frontières et la fragilité de la présence du corps.

3.5.4.2 Le socle sur l'épaule

Le maçon est une photo de Sander (1928) que j'ai vue une fois dans un livre de photos et que j'ai égarée (figure 3.5.1). De cette photo, il ne reste dans ma mémoire que la personne tenant les briques sur une planche de bois, découpée à la mesure du cou afin de mettre le centre de gravité du poids au-dessus de l'axe du corps. Je suis attiré par le poids que porte une personne debout se posant devant un photographe. Cet attrait pour ceux qui portent un poids sur les épaules et se tenant debout ou en marchant n'est pas nouveau dans ma pratique (voir les œuvres *Made In China*). Je retrouve cette image sur l'Internet. La personne me paraît relativement bien habillée pour un ouvrier qui tient la pierre sur les épaules. Les pierres ne m'intéressent qu'à

¹⁹² La croissance et même l'essor des activités artistiques de l'association Askal Alawan a eu lieu avec un groupe d'artistes qui se rencontrent à la fin des années 90. Présentement, le budget annuel de l'association qui avoisine parfois un million de dollars admet différentes sources de financement (exemple : Ford Foundation). Le groupe d'artistes est dispersé et chacun a pris une voie avec une forme de légitimation locale, régionale et internationale, et ce, d'une façon inégale.

titre de poids. La planche m'apparaît à la fois comme un joug de la fatalité et un outil de fonction.



figure 3.5.1 A. Sander, (1928). *Handlanger* (Le maçon), 26 x 18,5. Image tirée de l'Internet : <https://www.nationalgalleries.org/object/AL00038>



Figure 3.5.2 J. Restikian, (2013). Moulage des épaules dans l'atelier.
Par ce geste performatif, je prends en même temps la posture du spectateur et de l'artiste, et ce, dans une position ambiguë, sans m'énoncer clairement. Je me situe dans un état interstitiel comme un lieu de passage, une entrée à Beyrouth.

Je décide de faire une planche plus sophistiquée pour porter un projecteur de vidéo. Je réalise alors une vidéo d'environ sept minutes, en me basant sur la photo de l'image du rideau bleu (figure 3.3.1). Il s'agit d'un zoom avant et lent de la photo jusqu'à ce que l'image devienne tout bleue, d'un bleu neutre, sans nuance. Je me trouve en train de tourner en pirouette, répétant d'anciennes performances. Je délaisse complètement la vidéo afin de trouver un moyen sans utiliser l'électricité; je me concentre donc sur la planche du « maçon » et sur les épaules, autrement dit sur le support et non sur ce qui est porté. Je moule mes épaules en plâtre et je les coule aussi en plâtre afin d'ajuster la forme du support voulu à mon corps (figure 3.5.1). Je cherche une forme plus géométrique que celle de la planche du « maçon », laquelle

peut être à la fois un support et la chose portée (le poids). La première forme qui est à peu près à la longueur de mes épaules me paraît un peu spectaculaire. J'opte pour la forme du socle avec un bois brut dont la dimension se limite entre un objet artistique et un élément accessoire du vêtement. La forme parallélépipédique pareille au « cube blanc » est ajustée à mon épaule pour obtenir la forme finale : un socle sur l'épaule (6,5 x 6,5 x 11 cm).

Je dépose la première fois sur ce socle des anciens négatifs (6 x 4) enroulés l'un sur l'autre. Ces négatifs sont récupérés des rebuts des archives du studio de mon père (*Studio Photo Sarkis*). Ils ont rendu mon corps comme porteur du socle et de son œuvre au moment de ma première intervention à la Galerie Tanit (figure 3.5.3). Cela transforme le corps à un portefaix. La narrativité me semble un peu restreinte et n'intègre pas assez le corps à l'œuvre et vice-versa. Finalement j'enlève les négatifs et je garde seulement le socle (figure et 3.5.4). La relation entre mon corps et le socle devient plus étroite de telle sorte que le corps et le socle se mettent au même niveau et l'un prend la fonction de l'autre. Le corps est la base du socle, en même temps celui-ci est le socle inversé du corps. Ce glissement de fonction crée un va-et-vient et met celui qui regarde dans une situation de perplexité ou d'indécidabilité.

L'œuvre *Socle* est présentée à deux reprises en 2013 dans trois galeries à Beyrouth. Une fois à l'exposition de Home Works 6 d'Askal Alwan, et deux fois au moment des vernissages d'expositions (Galerit Tanit, AUB Bylbos Bank Gallery). Je ne confronte aucun obstacle, ni en marchant dans la rue, ni à l'accès à l'Université Américain de Beyouth, ni à l'entrée dans les galeries. Ainsi, en entrant dans la galerie, je me comporte comme un spectateur usuel, discutant avec des artistes qu'on rencontre normalement au moment du vernissage. Quelques spectateurs en sont étonnés alors que d'autres plus curieux viennent entamer une petite conversation avec moi sur le « socle ».

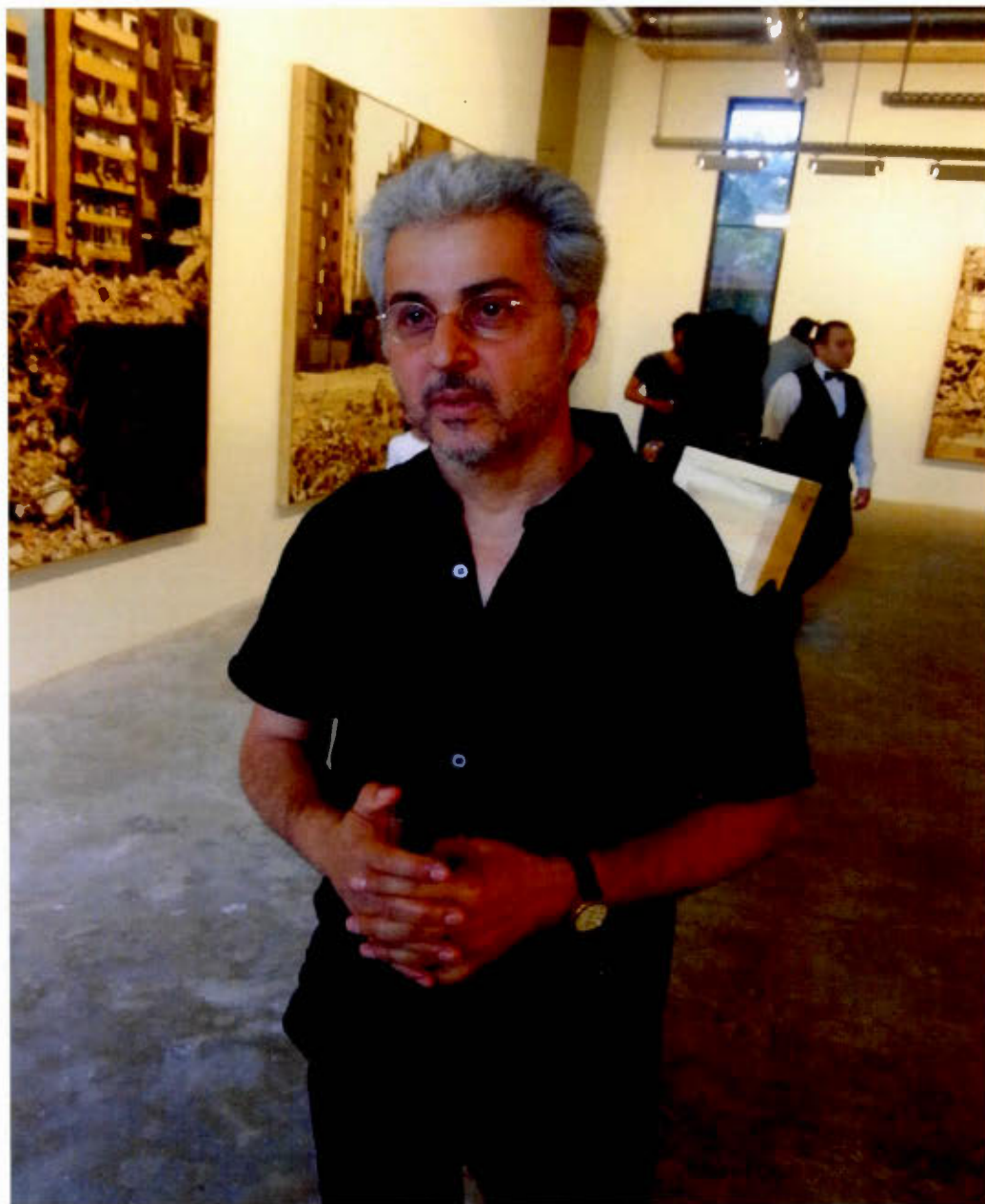


Figure 3.5.3 J. Restikian, (2013). *Socle* (Performance), Galerie Tanit, Beyrouth. (Photo prise par Ricardo Mbarkho). Cette performance a eu lieu au moment du vernissage de l'exposition collective : *Installing the ruin*.



Figure 3.5.4 J. Restikian, (2013). *Le socle*, AUB Byblos Bank Gallery, Université Américaine de Beyrouth, Beyrouth. (photo prise par Johnny Allam) Cette performance a eu lieu au moment du vernissage de l'exposition collective : *Art in Labor : Skill, Deskillling, Reskilling*.

3.5.4.3 L'analogie passage

L'entrée effective dans le champ artistique à Beyrouth ne ressemble pas à celle de Montréal qu'à travers cette étrangeté de contact direct avec le lieu culturel et esthétique. Des différences remarquables apparaissent. En effet, la première œuvre faite à Montréal, *Table Palpable* (figure 3.1.2), qui marque mon entrée effective dans le champ des arts visuels, s'apparente à *Socle* au niveau de passage dans un temps et espace interstitiels. L'ensemble des œuvres produites à Montréal reste dans la même lignée que l'œuvre *Socle*, et ce, par son caractère performatif et par l'usage d'éléments participant de l'histoire de la discipline (Toile versus socle). Mais sur le plan conceptuel, l'œuvre *Socle* prend une autre dimension, sans aborder la figure de l'immigrant. Elle met en relief, en plus de la question portant sur la capacité d'entrer dans le champ artistique à Beyrouth, le sort du champ artistique même. Le socle et le corps qui se réunissent au même niveau ouvrent la voie à des problématiques non pas seulement sur les aspects esthétiques de la pratique, mais aussi sur le type de présence des espaces de représentation au cœur de la ville. Comme si ces espaces accueilleraient une pratique contemporaine qui, afin d'assurer sa survie, est suspendue dans un monde oscillant entre être à Beyrouth ou bien hors du Liban¹⁹³. Autrement dit, pratiquer l'art contemporain dans les fentes de Beyrouth et garantir une survie c'est trouver une échappatoire afin de sortir de la ville. Cela suscite la question suivante : un praticien (ainsi que sa pratique) peut-il vraiment résider et rester à Beyrouth ? Comme c'est le cas de Beydoun, après cinquante ans de résidence à Beyrouth, le discours dominant lui rappelle qu'il n'est pas beyrouthin. Comme si le praticien ou l'écrivain se coinçaient dans le couloir de *Probe* de Tomas, entre deux musées, deux espaces de représentation. « L'analogie passage » (*Socle*) au champ artistique, comme celui de l'immigrant à Montréal, situe le corps du praticien entre les

¹⁹³ Sortir de Beyrouth n'est pas dans la direction de la périphérie, mais plutôt vers les lieux admettant un champ artistique bien établi (Biennale de Sharjah, Documenta, Musée Georges Pompidou, de même, biennales et triennales, etc.)

temporalités, entre la réitération des discours de la guerre et entre les lieux. Pratiquer à Beyrouth c'est être dans l'interstice de la ville elle-même.

En somme, mon retour à Beyrouth en tant que praticien en arts visuels confronte, de la même manière qu'à Montréal, les barrières de la prise de parole artistique et politique. En outre, ce retour, ce déplacement réciproque, m'amène à un début d'une démarche pratique pareille à celle de Montréal. La poïèse de l'œuvre *Socle* montre bien les hésitations entre une production dont l'objet est politisé (projeter l'image du rideau bleu, figure 3.3.1, tout en portant le projecteur sur les épaules) et une autre relevant de la place du corps rentrant à Beyrouth. *Socle* se présente comme un repli sur soi dans le sens où le retour du corps de l'artiste à Beyrouth cherche un sens de sa position dans le champ esthétique et politique.

CONCLUSION

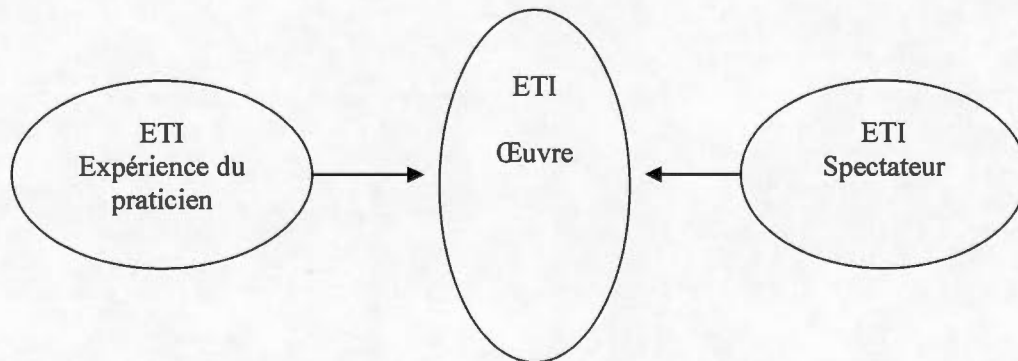
DE LA PARTIE III

À travers les exemples d'œuvres étudiées, ma démarche pratique nomme l'existence de multiples espaces temps précaires, qu'ils soient dans la narrativité de l'œuvre, dans la rencontre spectateur/œuvre ou dans le contexte de production/exposition. En outre, cette démarche démontre l'évolution de la construction de ces espaces que je désigne d'espace-temps interstitiel (ETI). Dans cette évolution, je remarque quatre formes plus ou moins linéaires : la rencontre avec le processus de prestation à Montréal, l'image de soi comme objet politique et autobiographique, l'établissement de l'ETI à travers deux types d'imagerie, et enfin l'entrée à Beyrouth. D'ailleurs l'ETI est établi en premier lieu par le déplacement de mon corps (émigration/immigration; de Beyrouth à Montréal et de Montréal à Beyrouth). Ce déplacement et le déplacement réciproque reflètent une démarche circulaire dans le sens où la rencontre avec l'espace montréalais et avec celui de Beyrouth semble se répéter au niveau de l'entrée dans le champ artistique et socioculturel. Cette circularité révèle un rite de passage au moment où l'on quitte un espace et l'on entre dans un nouveau offert avec de nouvelles conditions. Ces dernières se démarquent par une complexité d'appréhension comme des obstacles à franchir et pour l'artiste et pour la réception de sa production. Ces obstacles participent de ce qui est culturel (activités symboliques), esthétique et politique.

CONCLUSION

Lorsqu'on explore les opérations d'échange interstitiel, leur nature, leur champ et leur manière de s'effectuer, on propose implicitement un système dans lequel les éléments subissent différents sorts. On parle de transmission et de transmissibilité et, par ricochet, de traduction et de traductibilité. Si l'on considère l'échange dans son sens premier comme synonyme du troc, on admet qu'une circulation de choses entre bénéficiaires a lieu ; on laisse un objet pour un autre ; il s'agit d'abandonner une chose au profit d'en recevoir une autre. Ce type d'opération d'échange est régi par la dialectique de la perte et du gain ; on perd et on gagne à la fois. Ma définition préalable (chap. 1.1.3) désigne par les opérations d'échange un déroulement, un fonctionnement d'interaction et d'intersubjectivité des corps, des espaces et des temps. Cette définition a été suivie de questions portant sur la configuration de soi dans un cadre donné, sur l'interprétation, sur la transmission et le bruissement, sur l'être culturel. Ainsi ai-je envisagé un autre niveau d'opérations d'échange entre des sujets pensants, un échange qui n'est ni un troc, ni un don, mais plutôt une démultiplication multivoque de la chose échangée, où le gain est possible et la perte est écartée de son sens premier. Il est effectivement question d'une forme de savoir qui fait corps en langage et dont le support vif est le corps de l'individu. Dans ces opérations d'échange, la perte subit un glissement de sens, elle est remplacée par un manque ou une chute de signes narratifs. Je suis là, un lieu spécifique, je me mets devant une œuvre d'art ou un objet ou un sujet parlant, je regarde, je ressens, je réfléchis, j'associe..., je mets mes mains dans les poches, je fais quelque chose, je ferme mes yeux et je vois. Quand je vois, s'agit-il vraiment d'un échange et de quel ordre ? Cet échange se fait-il entre qui et qui ? Comment et où ? Est-il question de l'être culturel qui change sa place afin de poser un regard sur l'œuvre d'art ?

Commençons par le lieu où se passe l'échange et que j'ai théorisé à travers une analyse, une articulation et parfois à travers un coudolement d'un corpus théorique et artistique. Ce lieu que j'ai nommé espace-temps interstitiel (ETI) est délimité par le déplacement (Beyrouth, Montréal) de mon corps en tant que producteur d'objets artistiques, par les places et les points de vue du spectateur et par les temporalités qui régissent ces places. Les balises de la perception de l'ETI m'ont révélé trois formes : un ETI participe de la narrativité de l'œuvre, le deuxième, de la place du spectateur en tant qu'être culturel, alors que le troisième se rapporte à l'expérience du praticien en art.



Mes analyses des œuvres de Raad, Sadek et Tomas s'insèrent dans les deux premiers niveaux de la perception de l'espace. En effet, je prends le statut du spectateur qui a vu les œuvres de ces artistes tout en profitant de ma place en tant qu'être culturel dont l'expérience est hybride sur le plan esthétique et politique. Une lecture de ces œuvres m'a permis de dénicher des narrativités possibles portant sur l'ETI et les opérations d'échange. J'ai nommé trois points communs à ces œuvres lesquels participent à la construction de l'ETI : l'usage de l'image, la traduction et la mort. Toutefois, l'ETI se distingue dans les trois pratiques.

Dans *Probe*, Tomas nous offre une narrativité séquentielle figurée par l'image des espaces de transition, par la chute du bonhomme et par le type d'image se rapportant à l'histoire du médium de représentation (le dessin, le calque par frottement, la photographie numérique, le film 9,5 mm numérisé et le traitement numérique de la vidéo). Cette narrativité crée par excellence un ETI à caractère précaire et transitoire, mais aussi elle relève de la traduction dans le sens de transfert mutuel entre les médiums technologiques de l'image. La traduction relève de la « mort » de la différence de ces technologies en matière de statut du médium (le bonhomme et le masque à réalité virtuelle). Cet ETI s'apparente au « Rideau bleu » (figure 3.3.1) comme un lieu précaire, transitoire et surtout dangereux.

Dans *The Atlas Group*, Raad utilise les images sous forme d'un document de preuve avec un ordonnancement particulier aux formes archivistiques. Sa stratégie de brouillage touche non seulement la relation entre image et document comme une preuve, mais aussi la traduction comme un transfert qui perd sa fonction informative. La mort ne se dit qu'à travers les ruines (voitures piégées, enlèvements) et les divers récits de témoignage; elle est aussi reflétée par la stratégie du brouillage à travers laquelle le récit historique post-traumatique est interrompu par des moments « hystériques » et de failles et par la déstructuration de la logique des récits. Le brouillage est en quelque sorte une confusion des choses vues, des témoignages; il donne accès à un monde où le langage se défait comme un nouveau lieu, une préface de l'ETI.

Dans la même lignée, cette confusion est analogue à celle de l'immigrant au moment de son contact avec un nouvel espace culturel. En outre, elle est amplifiée puisqu'il s'agit de la difficulté de créer un récit portant sur la guerre et sur la prise de parole dans une temporalité culturelle différente.

De son côté, Sadek propose dans son œuvre, *On the Labour of Missing*, une logique narrative à travers l'économie de l'image sous forme de retrait du tableau, alors que le cartel *Le violoniste à la fenêtre* de Matisse est bien accroché au mur. L'économie de l'image prend aussi la forme d'énonciation figurative (la signalisation de la présence de l'eau souterraine). La stratégie de l'énonciation par le biais de la parole et de l'imagerie s'arrime avec la présence de l'absence des disparus (« Missing »); elle énonce la place de celui qui regarde l'autre monde (le tableau de Matisse et son absence, le disparu et le sarcophage, la signalisation et l'eau) dans une situation médiane. Le spectateur se positionne dans de telles situations, comme dans un ETI, avant qu'il commence sa « conversation soliloque » avec le disparu. Le disparu est en quelque sorte synonyme de la mort non énoncée comme le bloc du béton en forme du sarcophage qui se tient au milieu de la salle.

L'immigrant est ce spectateur qui mène une conversation soliloque avec les mondes disparus de son quotidien, lesquels font surface comme un souvenir qui surgit inopinément.

Si ces œuvres me proposent de me placer en tant que spectateur dans une situation limite face à l'absence de l'objet (*On the Labour of Missing*), face à l'effondrement de la transmission (*The Atals Group*), face au lieu de transition (*Probe*), s'agit-il, en fait, de « déliaison » (Mondzain, 2010) entre objets regardés et corps regardant ?

Les images sont par excellence les signes qui sur le site même du désir se chargent de produire la déliaison avec la présence des choses et la présence des corps, et de la liaison entre sujets qui s'adressent ces signes avec l'intention d'en faire un tissu fragile et temporellement signifiant. (p. 61)

Mondzain donne deux sens au terme « image » : « les images » en tant qu'objets anthropologiques et l'« Image » qualifiée de « non-objet » se rapportant au regard

posé sur les images. La « déliaison » s'inscrit dans cette séparation de sens à travers laquelle le spectateur se distancie de l'objet regardé en matière de désir d'une temporalité autre où se joue une possible émancipation, un acte politique. On parle « des opérations imageantes », d'un échange des signes iconographiques, d'un récit narratif entre sujets qui partagent ces signes. Dans un autre sens, il s'agit des opérations d'échange entre auteur et spectateur, aussi entre spectateurs eux-mêmes, mais toujours dans une « déliaison » où le sujet regardant pose un regard libre sur l'objet regardé.

Si on considère que les opérations d'échange se font entre le spectateur et l'objet artistique, l'enjeu se place dans la pensée du spectateur et dans ses capacités de donner sens aux signes de l'objet regardé, et ainsi de pouvoir adresser ce sens et de le partager. Toutefois, entre provenance des images et leurs destinations, l'œuvre n'est pas garantie (*ibid*, 2012).

En terme de message, Barthes (1961) évoque la problématique de la réception de la photographie, sous deux angles: un qui relève de la sociologie de l'émission et de la réception, bref du contexte culturel dans le sens anthropologique du terme; un autre angle participe de « l'analyse immanente de la structure originale » (p. 127) de la photographie. Ces deux angles pris à la fois reflètent la complexité et la difficulté de proposer un champ signifiant de l'objet regardé en tant qu'œuvre; il y a le contexte culturel dans une tension individuelle et collective qui intervient dans ledit champ.

Ces deux angles pris à la fois dans la lignée de la « déliaison », les opérations d'échange interstitiel se montrent à travers un récit narratif participant d'une manière ou d'une autre de l'histoire de l'art, à travers un autre récit pris dans une perspective phénoménologique, soit la rencontre entre œuvre et spectateur.

Mes analyses des œuvres de Raad, de Tomas et de Sadek reflètent les opérations d'échange interstitiel sur différents niveaux. Premièrement, elles mènent une approche de bricolage (de différentes approches) que j'ai inscrite dans une « approche interstitielle », font appel à différents récits appartenant aux lieux culturels différents. Deuxièmement, J'ai évoqué les échanges interstitiels dans la narrativité des œuvres participant de l'ordre de la connaissance (*Probe*), du droit à la parole (Raad), du fonctionnement du deuil collectif (*On the Labour of Missing*). Troisièmement, c'est l'appel d'une rencontre réelle entre moi-même et les œuvres étudiées, lequel se démarque par une attitude, une intention en lien avec une position politique et esthétique.

L'étude de mes œuvres (autoréflexion, autopoïèse, autoethnographie, etc.) n'est pas loin de l'analyse du rapport entre spectateur et œuvre, sans toutefois oublier l'auteur/chercheur devenu spectateur, de telle manière que ses intentions tiennent d'une façon plus savante des détails du processus de production et de prestation. En outre, cette étude est prise dans un ordre de temporalité linéaire exprimant le développement de l'ETI par le truchement d'un échange particulier à chaque œuvre, soit durant la production (la poïèse), soit durant la prestation de l'œuvre. En plus du développement de l'ETI, cette linéarité prend part à la structuration de l'ETI dans ma démarche de recherche création (pratique et théorique). Ainsi le trajet de ma démarche instauré par des opérations d'échange complexes confronte-t-il, en premier lieu, la capacité de prise de parole, c'est-à-dire une forme de reconnaissance et, en deuxième lieu, l'obstacle de la configuration de l'œuvre et de mon corps en tant que figure de l'immigrant.

La prise de parole soulevée dans *Table palpable* évoque le premier contact avec le champ artistique montréalais. Elle se démarque par un échange dont le malentendu avec les commissaires est dû au contenu de l'œuvre. Cet échange perturbé reflète par

hasard des difficultés dans l'incapacité d'échanger une expérience et un contenu complexe du conflit israélo-arabe. *Je me suis rasé la barbe définitivement* et *Le saut d'Édgar Aho* subissent le même sort que *Table palpable*, mais cette fois-ci il est question – par hasard – de la non-reconnaissance des œuvres qui, du fait, n'ont pas rencontré un public montréalais.

Les œuvres *Made in China* annoncent la persistance de la figure de l'immigrant comme le seul choix de se raconter. Et *Néoattente ou Les Temps modernes* et *Raconter versus raconter* abordent la question de la traduction, la perplexité de la figure de l'être culturel et la multiplicité du positionnement du corps (position hybride). L'enjeu des échanges interstitiels devient lui-même objet abordé dans les œuvres et se tient à travers une narrativité s'arrimant avec ces échanges. De même, le projet de la Biennale de Venise se tient dans la même lignée tout en esquivant la figure de l'immigrant.

En effet, aborder dans cette thèse un projet de la biennale qui n'a pas eu lieu reflète en quelque sorte deux formes de difficultés d'échange : la première touche la prestation, son organisation sur tous les plans (commissariat, désignation des candidats artistes, budget, lettre de retrait de la Biennale, etc.); quant à la seconde, elle se rapporte à la construction de l'œuvre et aux stratégies choisies (l'adresse URL, le texte traduit avec quelques images, l'intention de la non-présence de l'artiste à la Biennale, le Pavillon et ses connotations). Les opérations d'échange dans ce projet ressemblent à la fois aux échanges portés dans l'œuvre *Table palpable*, *Néoattente ou Les Temps modernes* et *Raconter versus raconter*. Toutefois, à cela s'ajoute l'hybridité de ma candidature à la Biennale à la fois en tant que candidat immigrant canadien menant une recherche création et en tant que candidat libanais ayant vécu toute la guerre civile (1975-1990).

L'œuvre *D'ici* (2012) admet les trois caractéristiques du corpus artistique analysées dans la pratique de Raad, Tomas et Sadek. Il s'agit aussi d'un usage particulier de l'image, de la traduction et de la mort. Mon usage de l'image se fonde sur le coudoisement et la rencontre de deux types d'imageries culturelles, et sur le déplacement de l'image et des signes de leurs contextes (*De Montréal* et l'image du cinéma « Montréal »). L'image du cinéma « Montréal » démontre le glissement de sens de la désignation du nom propre (la traduction), tout en pointant avec le titre la place de celui qui voit et l'effondrement du cinéma, métaphore de la ville (la mort).

À tout prendre, les opérations d'échange interstitiel fondent l'ETI et elles sont régies par des formes de traduction selon les positions des spectateurs qui voient et regardent, que ces positions soient à l'intérieur de l'ETI ou à ses bords. Ces formes et ces positions révèlent des aspects culturels qui affectent et parfois perturbent la rencontre du spectateur avec l'œuvre ; autrement dit, la reconnaissance de l'œuvre n'est pas garantie. Il s'agit toujours d'un savoir expérientiel (une culture dans une tension individuelle et collective) lequel dessine la place de l'être culturel regardant une œuvre et témoignant de sa reconnaissance. Toutefois, celle-ci n'est pas établie d'avance ni par sa possible narrativité ni par le décodage de l'ensemble des signes iconographiques et linguistiques. La question n'est pas de prendre le rapport entre spectateur et œuvre dans une situation extrême, reconnaissance et non-reconnaissance. Il s'agit plutôt de nuancer les failles des signes qui nous échappent. Yates et Sadek qui ont commenté la vidéo *Moments* dans sa première version reflètent du moins l'intérêt de chacun selon sa place, à Montréal ou à Beyrouth. Les commentaires démontrent une reconnaissance particulière, c'est-à-dire, une autorité entre provenance et destination (Mondzain, 2010). On peut signaler, mais sans confirmer, que Yates et Sadek ont manqué d'analyser quelque chose se rapportant à l'un des deux mondes culturels (Montréal et Beyrouth). Mais cela est dû probablement à leur intention (intérêt) comme spectateurs et à leur savoir

expérientiel. Il est vrai que si on prend plus d'exemples, on aurait construit une meilleure image de cette différence d'intérêt selon la place culturelle du spectateur¹⁹⁴.

Je résume les opérations d'échange interstitiel en trois points : la transmission et la reconnaissance qui s'inscrivent dans la relation spectateur/œuvre selon l'expérientiel de l'être culturel ; la transmissibilité et la transformation (code et bruit) se présentant comme objet dans la narrativité de l'œuvre ; le savoir expérientiel du praticien qui concerne l'acquis dans un entourage culturel spécifique. Ces points sont articulés par le concept du déplacement, à savoir la migration du corps et de ses activités symboliques qui proposent des lieux fragiles et parfois temporaires, mais ouverts aux nouvelles configurations imprévisibles.

Les opérations d'échange interstitiel se présentent comme l'expression des espaces-temps interstitiels, des « tiers-espaces », des « espaces transculturels » ; sans ces opérations d'échange, ces espaces n'ont pas de sens. Si ces propos se tiennent dans la pratique contemporaine, à savoir une nouvelle configuration de la perception de l'espace, s'agit-il de la singularité de la pratique artistique en général ? En d'autres termes, peut-on dénicher, nommer et désigner de nouveaux espaces-temps ? Si c'est le cas, comment prendre en charge ces espaces-temps dans un monde où la circulation des œuvres et des objets culturels s'amplifie de sorte que la reconnaissance des spectateurs soit mise en branle ? Est-il nécessaire ou souhaitable que les œuvres circulent dans un monde ouvert, pour qu'elles soient reconnues dans un rapport de provenance/destination ?

¹⁹⁴ Mais, comme je l'ai mentionné dans le sous-chapitre 3.4.4.2, il s'agit de deux exemples qualitatifs pris dans le dessein de dialoguer avec des possibles spectateurs appartenant respectivement à Montréal et Beyrouth. Mon intérêt n'est pas dans le dessein d'extrapoler mes délimitations de la figure du spectateur, mais plutôt d'articuler mes propos théoriques sur l'ETI à travers des points de vue différents du mien.

BIBLIOGRAPHIE

- Alawyya, B. (producteur et réalisateur). (1982). *Bayrout allikaa* [Beyrouth la rencontre] [film]. Beyrouth : Bourhane Alawyya.
- Al-Kassim, D. (2002). Crise de l'invisible : Découvrir l'esthétique de l'hystérie dans la politique de l'art et l'archéologie de la nouvelle Beyrouth (M. Scossé, trad.). *Parachute*, (108), 147-163.
- Agence National des Médias. (2011, 1 décembre). إستقالة 11 وزيراً في الحكومة اللبنانية [La démission de onze ministres du gouvernement libanais]. *Al-akhbar*. Consulté à l'adresse <http://www.al-akhbar.com/node/1667/>.
- Arendt, H. (2009). La crise de la culture. Dans *La crise de la culture, huit exercices de pensée politique* (P. Levy, trad.) (2^e éd., p. 253-288). France : Gallimard. (Original publié en 1954).
- Augé, M. (2001). Culture et déplacement. Dans Y. Michad (dir.), *Qu'est-ce que la Culture ?* (p. 299-309). Paris : Odile Jacob.
- Augé, M. (1992). *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*. France : Seuil.
- Auslander, P. (2006, août). The performativity of performance documentation. *PAJ*, 28 (84), p. 1-10.
- Barthes, R. (1961). Le message photographique. *Communications*, (1), 127-138. doi : 10.3406/comm.1961.921
- Barthes, R. (1980). *La chambre claire, note sur la photographie*. France : Étoile, Gallimard, Seuil.
- Barthes, R. (1957). *Mythologie*. France : Seuil.
- Berger, A. (2006). Traversées de frontières : postcolonialité et études de «genre» en Amérique. *Labyrinthe*, 24 (2), 11-37. Consulté à l'adresse <http://www.labyrinthe.revues.org/1245/>.
- Beydoun, A. (2009). لبنان، الإصلاح المرذود والخراب المنشود [Liban, réforme récusée et ruine recherchée]. Beyrouth : Alsaki.

- Benjamin, W. (2009a). La tâche du traducteur. Dans *Œuvres I*. (M. de Candillac, R. Rochlitz et P. Rusch, trad.) (2^e éd., p. 244-262). Paris : Gallimard. (Original publié en 1972).
- Benjamin, W. (2009b). Sur le concept de l'histoire. Dans *Œuvres III*. (M. de Candillac, R. Rochlitz et P. Rusch, trad.) (2^e éd., p. 425-443). Paris : Gallimard. (Original publié en 1972).
- Bhabha, H (2007). *Les lieux de la culture*. (F. Blouillot, trad.). Paris : Payot et Rivages. (Original publié en 1994).
- Bhabha, H. et Jonathan R. (2006). Le tiers-espace (C. Degoutin et J. Vidal, trad.). *Multitudes*, 3 (26), 95-107. Consulté à l'adresse <http://www.cairn.info/>.
- Borges, J. L. (2007). *Fictions* (P. Verdevoye, Ibarra et R. Caillois, trad.). Espagne : Gallimard. (Original publié en 1956).
- Bourdieu, P. (1986). L'illusion biographique. *Actes de la recherche en sciences sociales*, (62/63), 69-72. doi: 10.3406/arss.1986.2317
- Bourdieu, P. (1998, mars). L'essence du néolibéralisme. *Le monde diplomatique*. Consulté à l'adresse <http://www.monde-diplomatique.fr/1998/03/BOURDIEU/3609/>.
- Boudisseau, G. (1996). Hamra centre ancien. Dans J. L. Arnaud (dir.), *Beyrouth, grand Beyrouth* (p. 67-80). Beyrouth: Presses de l'Ifpo.
- Chouton, H. (2010). *Entretien avec Walid Raad*. (B. Turquier et H. Chouton, trad.), 1-6. Consulté à l'adresse <http://www.festivale-automne.com/>.
- Christin A. M. (dir.). (1998). *L'écriture du nom propre*. France : L'Harmattan.
- Cotter, S. et Salti, R. (commissaires), Saadawi, G. (dir.). (2011). *Plot for a biennial* [catalogue d'exposition]. Sharjah : Sharjah art Foundation.
- Didi-Huberman, G. (2014, 12 février). Georges Didi-Huberman : Regarder n'est pas une compétence, c'est une expérience. *Les Inrocks*. Consulté à l'adresse <http://www.lesinrocks.com/>.
- De Certeau, M. (1990). *L'invention du quotidien, 1- arts de faire*. Paris : Gallimard.

- Deimling, K. (2011, 13 mars). Bahrain and Lebanon Withdraw From the Venice Biennale Due to Mideast Turmoil, While Egypt's Participation Is Uncertain. *Blouin Art Info*. Consulté à l'adresse <http://www.blouinartinfo.com/>.
- Derrida, J. (1985). Des tours de Babel. Dans J. F. Graham (dir.), *Difference in translation* (p. 209-248). Ithaca et Londres : Cornell University Press.
- Donnadieu G., Durand D., Neel D., Nurez E., Saint-Paul L. (2003). *L'approche systémique : de quoi s'agit-il?*. Consulté à l'adresse <http://www.afscet.asso.fr/SystemicApproach.pdf>.
- Duchamp, M. (1987). *Le processus créatif*. Caen : Échoppe.
- Ethier, G. (2007). *Place publique contemporaine et devenir collectif : le cas de la reconstruction de la place des Martyrs à Beyrouth* (mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal). Consulté à l'adresse <http://www.archipel.uqam.ca/>.
- Franco Cristaldi (producteurs) et Giuseppe, T. (scénariste, réalisateur). (1989). *Nuovo cinema Paradiso*. [Cinéma Paradiso] [film]. Italie: Cristaldifilm, RAI, Les Films Ariane, TF1 Films Production.
- Freud, S. (2014). *L'inquiétante étrangeté (Das Unheimliche)*. (M.Bonaparte et E. Marty, trad, 2^e éd. revue et augm.). Consulté à l'adresse <http://www.uqac.quebec.ca/>. (Original publié en 1919).
- Freud, S. et Joseph B. (2002). *Études sur l'hystérie*. (A. Berman, trad.). Paris : Presses universitaires de France. (Original publié en 1895).
- Fortin, S. (2006). Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique. Dans P. Gosselin et E. Le Coguiec (dir.), *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p. 97-109). Québec, QC : Presses de l'Université du Québec.
- Foucault, M. (1971). *L'ordre du discours*. Paris : Gallimard.
- Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris : Seuil.
- Gilbert, A. (2002). Walid Ra'ad. *Bomb Magazine*, (81), non paginé. Consulté à l'adresse <http://www.bombsite.com/issue/81/articles/2504/>.

- Gosselin, P. (2006). La recherche en pratique artistique : spécificité et paramètres pour le développement de méthodologies. Dans P. Gosselin et E. Le Coguiec (dir.), *La recherche création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p. 31-21). Québec, QC : Presses de l'Université du Québec.
- Greimas, A.J. et Courtès, J. (1993). *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris : Hachette.
- Hadjithomas, J. et Joreige, K. (2002). Latency (T. Chakar, trad.). Dans *Home Works* (p. 40-49). Beyrouth : Ashkal Alwan.
- Halek, R. (2011, 19 janvier). كيف يتمثل لبنان في البندقية [Comment le Liban est représenté à Venise]. *Al-akhbar*. Consulté à l'adresse <http://www.al-akhbar.com/node/2132>
- Halfon, S., Dauman, A. (producteurs) et Resnais, A. (réalisateur). (1959). *Hiroshima mon amour* [film]. France, Japon: Argos Films, Como Films, Daiei Studios et Pathé Entertainment.
- Hecquet, S. et Sabine P. (2007). *Fabriques de la danse*. Paris : Presses universitaires de France.
- Heidegger, M. (2009). *Remarque sur art – sculpture – espace* (F. Le Didier, trad.). Paris : Payot et Rivages. (Original publié en 1996).
- Kundera, M. (2003). *L'ignorance* (2^e éd.). France : Gallimard.
- Kassir, S. (2003). *Histoire de Beyrouth*. Paris : Fayard.
- Khoury, E. (1996). Où est Beyrouth?. *Internationale de l'imaginaire/Babel*, (6), 19-25.
- Lancri, J. (automne, 2006). Modestes propositions, sur les conditions d'une recherche en arts plastiques à l'université. *Éparts*, (1), 35-50.
- Lamoureux, È. (2009). *Art et politique, nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*. Montréal : Écosociété.
- Lavoie, V. (2008a). L'archive indéfinie, Walid Raad et les imaginaires du conflit libanais. Dans G. Morel (dir.), *Photojournalisme et Art contemporain*, 131-143. Montréal : Éditions Esse.

- Lavoie, V. (2008b). The Atlas Goup Archive, les imaginaires factuels d'une guerre civile. Dans T. St-Gelais (dir.), *L'indécidabilité, écarts et déplacement de l'art actuel* (73-86). Montréal : Éditions Esse.
- انتحار إدغار أحو رسام الطفولة [Le suicide d'Edgar Aho, le peintre de l'enfance] (2003, 28 Mars). *Al-Hayat*. p. 24. Consulté à l'adresse http://daharchives.alhayat.com/issue_archive/Hayat%20INT/28/3/2003/انتحار-إدغار-أحو-رسام-الطفولة.html
- Lévi-Strauss, C. (1962). *La pensée sauvage*. Paris : Plon.
- Lionis, C. (2009). Our memory for forgetfulness (communiqué). Australie : Kultour
- Mikel, A. (2007/1969). *La littérature arabe*. France : Presse Universitaire de France.
- Mondzain, M. J. (2010). L'image entre provenance et destination. Dans E. Alloa (éd.), *Penser l'image*. France : Les presses du réel.
- Mondzain, M. J. (2002). *L'image peut-elle tuer ?*. France : Bayard.
- Morin, E. (2001). Le monde comme notion sociologique. Dans D. Mercure (dir.), *Une société-monde? Les dynamiques sociales de la mondialisation* (p. 191-198). Paris : De Boeck.
- Mouffe, C. (2010, janvier). Politique et agonisme. *Rue Descartes*, (67), 18-24.
doi: 10.3917/rdes.067.0018
- Mutakas, C. (1990). *Heuristic reserach, design, methodology and applications*. Newbury Park: Sage.
- Nahas, C. (1980). *Le confessionnalisme au Liban* (thèse de doctorat inédite). École des Hautes Études en Sciences Sociales, France.
- Nehmé, A. (2014). *الدولة الغنائمية والربيع العربي*. [L'État néo-patrimonial et le printemps arabe]. Beyrouth : Dar Alfarabi.
- Prasad. P. (2005). Hermeneutics, the interpretation of texts. Dans *Crafting qualitative research : working in the pospositivist* (1^e éd., p. 30-41). Arnouk, NY: M. E. Sharp.
- Poinsot, J. M. (1999). Quand l'œuvre a lieu : l'art exposé et ses récits autorisés. Genève : Éd. du Musée d'art moderne et contemporain.

- Poinsot, J. M. (1991). Autocritique. Dans *l'atelier sans mur, textes 1978-1990* (1^e éd., p.199-207). Dijon : Art Édition.
- Raad, W. (artiste). (1999-2004). *The atlas group*. Collection de l'artiste.
- Raad, W. (2002). A project by Souheil Bachar. *Tamass*, (1), 122-137.
- Raad, W. (1999). Missing Lebanese wars. *Public Culture*, (28), 1-14.
- Rancière, J. (2012). *La méthode de l'égalité, entretien avec Laurent Jeanpierre et Dork Zabunyan*. France : Bayard.
- Rancière, J. (2011). *Le maître ignorant, cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle* (2^e éd.). France : Fayard.
- Rancière, J. (2008). Les paradoxes de l'art politique. Dans *Le spectateur émancipé* (1^e éd., p. 56-92). Paris : La Fabrique.
- Rancière, J. (2007). Politique, identification, subjectivation. Dans *Aux bords du politique* (3^e éd., p. 112-125). Paris : Gallimard.
- Rancière, J. (2003). Le destin des images. Dans *Le destin des images* (1^e éd., p. 7-39). Paris: La Fabrique.
- Rancière, J. (1996). Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien. *L'Inactuel : Mensonges et vérité*, (6), 53-68.
- Restikian, J. et Sadek, W. (2011). On the labour of missing. Dans *Plot for a biennial*. Sharjah : Sharjah Art Foundation. (p. 547-548).
- Restikian, J. (artiste). (2013). *Socle*. Collection de l'artiste.
- Restikian, J. (artiste). (2012). *D'ici*. Collection de l'artiste.
- Restikian, J. (artiste). (2012). *Moment*. Collection de l'artiste.
- Restikian, J. (2010). Des aspects critiques des représentations de l'après-Guerre à Beyrouth. *Item* (non paginé). Consulté à l'adresse <http://www.item.uqam.ca/>.
- Restikian, J. (artiste). (2010). *Raconter versus raconter*. Collection de l'artiste.

- Restikian, J. (artiste). (2010). *Néoattente ou Les Temps modernes*. Collection de l'artiste.
- Restikian, J. (2010). *Exploration du concept de postproduction par la recirculation des objets Made In China à travers une pratique multidisciplinaire* (mémoire de maîtrise inédit). Université du Québec à Montréal.
- Restikian, J. (artiste). (2009). *Made in China*. Collection de l'artiste.
- Restikian, J. (artiste). (2006). *Je me suis rasé la barbe définitivement*. Collection de l'artiste.
- Restikian, J. (artiste). (2004). *Le saut d'Édgar Aho*. Collection de l'artiste.
- Restikian, J. (artiste). (2003). *Table Palpable*. Collection de l'artiste.
- Rossellini, R, Storelli, F. et Fengler, M. (producteurs) et Fellini, F. (scénariste et réalisateur) (1978). *Prova d'orchestra* [Répétition d'orchestre] [film]. Allemagne de l'Ouest et Italie : Diamo Cinamatografica, Radiotelevisione Italiana et Albatros Filmproduktion.
- Ricœur, P. (2000). L'oubli. Dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (1^e éd., p. 536-592). Paris : Gallimard.
- Ruby, C. (2012). *La figure du spectateur*. Paris : Armand Colin.
- Sadek, W. (artiste). (2012). *On the labour of missing*. Collection de l'artiste.
- Sadek, W. (artiste). (2011). Collecting the uncanny and the labour of Missing. Dans S. Attassi et J. P. Schwartz (dir.), *Archives, museums and collecting practices in the modern arab world* (1^e éd., p. 211-224). England : Ashgate.
- Sayad, A. (1999). *La double absence, des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*. Paris : Seuil.
- Serres, M. (2007, décembre). Les nouvelles technologies : révolution culturelle et cognitive [table ronde]. Conférence présentée à la 40^e anniversaire de l'INRIA, Lille.
- Simon S. (1995). La culture transnationale en question : visées de la traduction chez Homi Bhabha et Gayatri Spivak. *Études françaises*, 31 (3), 43-57. doi : 10.7202/035998ar

Snow, M. (artiste). (1967). *Wavelength*. Collection de l'artiste.

The Atlas Group et Raad, W. (2002). Civilisationally, We Do Not Dig Holes To Bury Ourselves. Dans *Tamàss, contemporary arab representations, Beyrouth/Lebanon* (p. 122-137). Barcelone: Fondation Antoni Tàpies.

Tomas, D. (artiste). (2006). *Probe*. Collection de l'artiste.

Tomas, D. G. (1996). *Transcultural space and transcultural beings*. Boulder CO : Westview Press.

Tomas, D. (1993). Mimesis and the death of difference with graphic arts. *SubStance*, 22(1/70), p. 41-52.

Westmoreland, M. R. (2009). Post-orientalist aesthetics : experimental film and video in Lebanon. *Invisible Culture*, (13), 37-57. Consulté à l'adresse <http://ivc.lib.rochester.edu/>.

Zaatari, A. (artiste). (2006). *In This House*. Collection de l'artiste.

Dictionnaires

Antidote. 2005. Canada: Druide informatique
<http://www.cnrtl.fr/definition/>

Le Petit Robert, CD-ROM. 2001. Paris : le Dictionnaire Robert/VUEF.